

أدب ونقد
مجلة
الثقافة
الوطنية
الديمقراطية
العدد
(٢٨٤)
أبريل
٢٠٠٩
قراءات فى
الرواية الجديدة
دفاع عن
قصيدة النثر
يوسف أبو رية:
كبرياء الكاتب
حامد الأطمس:
ابن البلد

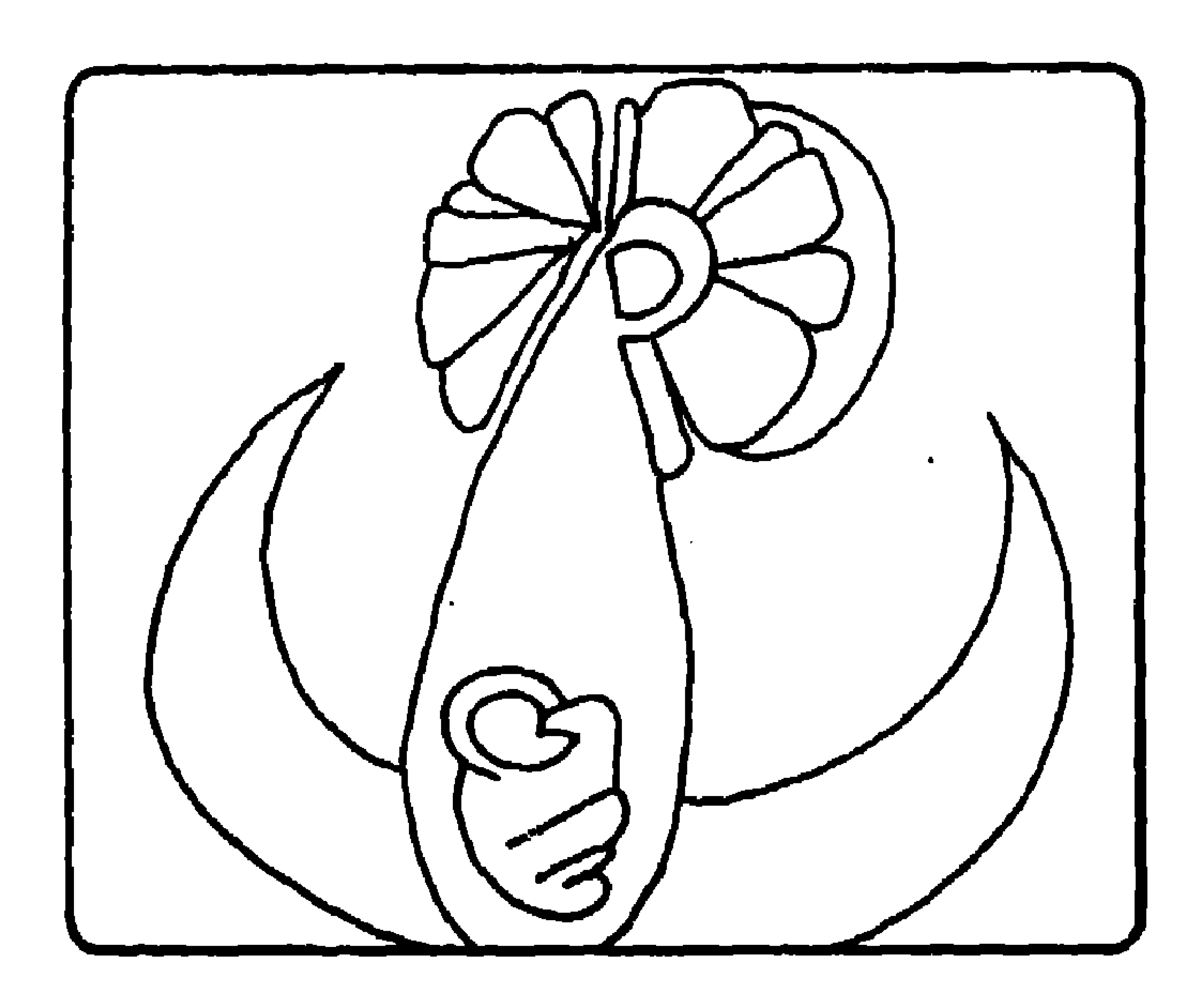
أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الخامسة والعشرون

العدد ٢٨٤ إبريل ٢٠٠٩



أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفني: أحمد السجيني
إخراج فني: عزة عز الدين
مراجعة لغوية: أبو السعود على

الرسوم الداخلية للفنانين: محمود الهندى ويونس البحر

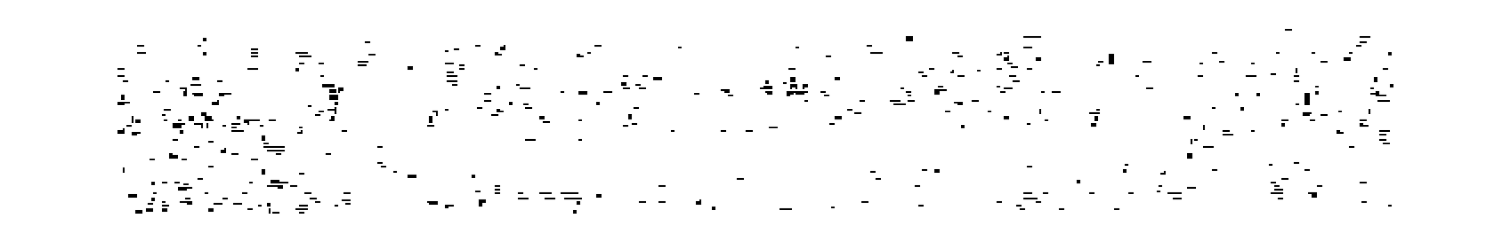
الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد) : داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال المواد على العنوان البريدى أو البريد الإلكترونى:
Cairo 680 @ Yahoo. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب
القاهرة/ هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧





دفاعٌ عن قصيدة النثر

حلمى سالم

بل هى تتغير بتغير العصور التاريخية والاجتماعية وبتغيّر الأماكن. ذلك أن شروط الشعر - كالشعر نفسه - ظاهرةٌ حضاريةٌ ثقافيةٌ اجتماعيةٌ. وكلُ ظاهرةٍ حضاريةٍ ثقافية اجتماعية تتغيّر بتغيّر الحضارة والثقافة والمجتمع والمرحلة.

شروط الشعر، إذن، وضعُ بشرٍ، وليست تنزيلاً علوياً أو «توقيفاً» سماوياً. وكل ما هو من صنع البشر، يغيّره البشر.

هذه الشروط، كذلك، لا يملكها تيارٌ بعينه لوحده، ولا لحظةٌ بعينها لوحدها، ولا فردٌ بعينه لوحده:

إنها ملك حركة التاريخ والمجتمع والبشر. مثلما وضعها ناسٌ فى فترات سابقة، يمكن لناس آخرين فى فتراتٍ لاحقة، أن يطوّروها أو يعدّلوها أو يبدّلوها بغيرها من الشروط.

(١)
شروط الشعر ليست قانونا مقدسا نازلا على الأرض، ثابتا، صالحاً لكل مكان وزمان.

(٢)

قصيدة النثر استعارةٌ من ثقافة الغرب.

وما العيبُ فى أن تكون قصيدةُ النثر استعارةً من ثقافة الغرب؟ كثيرٌ

• الورقة التى ألقاها حلمى سالم فى الجلسة النقدية الأولى لملتقى القاهرة الدولى الثانى للشعر العربى (١٥ -١٨ مارس ٢٠٠٩).

من أنواع الثقافة العربية الحديثة استعارةٌ من ثقافة الغرب: كالمسرح، والسينما، والفن التشكيلى، والرواية. ولم يتهم أحدٌ هذه الأنواع المستعارة بتهمة استهام الغرب.

وتمت محاولاتٌ عديدةٌ - من نقادٍ ومؤرخين - لإثباتَ أن هذه الأنواع المستعارةَ من ثقافة الغرب، كانت لها جذورٌ أو بداياتٌ بدائية أوليةٌ قديمةٌ فى الثقافة العربية القديمة.

وثقافة الغرب ليست حكراً للغرب وحده، كما كانت ثقافة الشرق ليست حكراً للشرق وحده.

ليس وجودُ أصلٍ للنوع الأدبى فى ثقافتنا العربية القديمة هو - وحده - مانح «الشرعية» للنوع الأدبى الجديد .. «الشرعية» الحقيقية تأتى من «الضرورة» أو «الحاجة» الاجتماعية التى تفرز نوعاً أدبياً أو فنياً يلبى حاجةً ثقافيةً.

(٣)

الحق أن قصيدة النثر العربية المعاصرة ليست مجردَ اجتلابٍ من ثقافة الغرب، وليست نبتاً شيطانياً شاذاً فى ثقافتنا العربية، لا أصول له فى ثقافتنا العربية القديمة.

إذ يمكن أن نلتمس جذوراً (أو بذوراً) لهذه القصيدة فى نصوص سجع الكهان وفى القرآن الكريم وفى نصوص المتصوفة المسلمين وفى بعض كتابات التوحيدى والجاحظ وإخوان الصفا وغيرهم. وحتى لو كان هؤلاء لا يسمّون نصوصهم «قصيدة نثر»، فإن من حقنا كمعاصرين (يملكون تراثهم) أن نعيدَ تبويبَ هذا التراث وأن نصنّفه تصنيفاتٍ جديدةٍ معاصرة.

لسنا ندعى أن نصوص النفرى أو بن عربى أو التوحيدى هى «قصيدةُ نثر» بالتصنيف المفهوم الراهن بالضبط، ولكننا نقصد أنها بذورٌ جنينةٌ فى ثقافتنا البعيدة لهذا النوع المعاصر الذى نسميه «قصيدة النثر». ولن نبالغ إذا، قلنا أن قطعة النفرى أو بن عربى أو التوحيدى تحمل من «الشعر» أضعافَ ما تحمله عشراتُ القصائد العمودية وعشرات القصائد التفعيلية لشعراء معاصرين أو محدثين.

(٤)

المدهش أن حضور قصيدة النثر العربية المعاصرة فى ثقافتنا العربية المعاصرة هو أقدم من حضور قصيدة التفعيلة (أو قصيدة الشعر الحر)

بما يقارب أربعة عقود. فقد بدأت بوادر قصيدة النثر المعاصرة فى أول القرن العشرين - فى العقد الأول والثانى والثالث - فيما بدأت بوادر

قصيدة التفعيلة (أو قصيدة الشعر الحر) فى أواخر الأربعينيات.

لكن قصيدة النثر الحديثة - فى ثقافتنا العربية - على الرغم من ذلك السبق الزمنى الذى تحوزه، ظلت مبعدة مهمشة، إذ تعاون فى إبعادها العموديون والتقليديون والسلفيون الفكريون وقامات الشعر الحر من نقاد وشعراء، على السواء، كلٌ لهدفٍ عنده.

(٥)

هل قصيدة النثر "شعرٌ ناقصٌ"؟

إذا كان كلُ شعر يفتقد عنصراً أساسياً من عناصره شعراً ناقصاً، فالشعر العمودى شعرٌ ناقصٌ إذا افتقد الشعور الصادق حتى وإن احتوى على الوزن والقافية، وهناك قصائد عمودية هى - بهذا المعنى - "شعر ناقص".

وشعر التفعيلة "شعرٌ ناقصٌ" إذا افتقد اللغة الجميلة والمجازَ الجديدَ الطازجَ حتى وإن احتوى على الوزن والقافية المتراوحة. وهناك قصائد من الشعر الحر هى - بهذا المعنى - "شعرٌ ناقص".

(ونستطيع أن نضرب مئات الأمثلة على "الشعر الناقص" العمودى وعلى الشعر "الناقص" التفعيلى").

وما "الكمال" فى الشعر؟

وهل "الكمال" فى الشعر هو امتلاك الأدوات الأولية؟ هل مجرد امتلاك الأدوات الأولية، وحدها، يصنع شعراً كاملاً أو حقيقياً؟

وهل هناك كمالٌ فى الفن؟

الكمال لله وحده.

أليس جوهرُ كلِ فن أنه "نقصانٌ" يسعى إلى "اكتمال" لا يكتمل؟

(٦)

إن حضور الوزن فى القصيدة لا يمنحها شعريتها (كما يعتقد بعض التقليديين)، ولا يسلبها شعريتها (كما يرى بعض أهل قصيدة النثر) . كما أن خلوَ القصيدة من الوزن لا يسلب منها الشعرية ولا يمنحها إياه، كما يرى أحد الطرفين.

وجود الوزن أو عدم وجوده ليس معياراً للشعرية فى ذاته، وليس مثبتاً للجمال أو نافياً له.

إن الوقوع فى أحد الطرفين الحديين: هو تطرفٌ مثاليٌ عصابى

معيبٌ نربأ بأهل الشعر (شعراء ونقاداً ومحبين) أن يقعوا فيه.

وإذا التمسنا العذر - فى الوقوع بهذا التطرف المثالىّ - للشباب الجديد، بسبب يفاعه العمر وحماسة الروح الشابة الساخنة، فإن الكبار المخضرمين ليس لهم عذر، فيما يعلنونه من تطرفٍ ونفى وعنف، وسيما إذا كنا بصدد ظواهر جمالية متحولة متحركة وليدة العلوم الإنسانية التى تختلف فيها الرؤى وتتباين الآراء.

(٧)

هل قصيدة النثر خرساء؟

وما "الصوت"؟

الصوتُ ليس هو فقط وليد الحنجرة أو اللسان.

فاللوحةُ التشكيلية "متكلمةٌ" - ذات صوت.

والعمارة "مكتملةٌ" - ذات صوت.

والشجرةُ "متكملةٌ" - ذات صوت.

وليس "الصوت" "نعمة" فى كل حال. بل يمكن أن يكون "نقمةً" إذا جعل القصيدة قعقعةً هاذيةً وضجيجاً صاخباً مجوّفاً. حينئذٍ يكون "الصوت" "سالباً" للشعرية، لا محقّقاً لها.

وكم من قصائد العمود وقصائد التفعيلة، الحافلة بالصوت، لم يجعل منها هذا الصوت سوى "جعجعةٍ بلا طحن، وبلا شعر".

أليس "الصمت" نفسه كلاماً، "صوتاً"؟

(٨)

فرق مؤيدو قصيدة النثر - فى سجالهم مع، وردودهم على، خصومها - بين "الوزن" وبين "الإيقاع" موضحين أن قصيدة النثر قد تخلو من "الوزن" - بالمفهوم الخليلى التقليدى - لكنها لا تخلو من "الإيقاع"، مبيِّنين أن "الإيقاعَ" -- أو الموسيقى الداخلية - أكثرُ أهميةً وضرورةً للشعر، مؤكدين أن كلّ عمل فنىّ (بل كلّ نشاطٍ بشرىّ) لا يخلو من "إيقاع".

وعلى ذلك فإن الأساس فى الشعر هو "الإيقاع" وليس "الوزن".

ونحن، بالطبع، نتفق مع هؤلاء المؤيدين، لكننا نخطو خطوةً جديدةً بأن نضيف امرين:

أ) ليس من الحتم أن يكون هذا "الإيقاع" منتظماً أو نظاماً يمكن تعيينُه أو تقنينُه أو الإمساكُ به، كما يطلب بعضُ كبار خصوم قصيدة

النثر.

ب) بل ليس من الحتم المحتّم أن يوجد الإيقاعُ من الأساس (خفياً كان أو ظاهراً، منتظماً كان أو غير منتظم)، فمن الممكن أن نقابل نصا هو شعرٌ من صميم الشعر، بدون أن يكون فيه إيقاعٌ. وقد مرتْ بنا فى مسار القصيدة العربية - من قديمها إلى حديثها - نصوصٌ شعريةٌ بامتياز، وهى خاليةٌ من «الإيقاع».

وعلى العكس من ذلك: يمكن لقصيدةٍ أن تكون محتويةً على كل بنود أو معايير الشعر (من وزنٍ وقافيةٍ وصورةٍ ولغةٍ ومجازٍ وشعورٍ ذاتىٍ وتعبيرٍ عن الجماعة) وينقصها شىءٌ واحدٌ : هو الشعرُ نفسه.

وما هذا الشعر نفسه؟

لا تسألونى ما اسمه حبيبي، أخشى عليكم ضوعةَ الطيوبِ.

الشعر ليس فى «تجمّع» هذه العناصر أو الشروط. إنه الإكسيرُ الخفىُ الذى يعطى لهذه العناصر معناها الحق ووجودها الرفيع. الإكسيرُ الذى بدونه تكون هذه العناصر أدواتٍ فى أدواتٍ، وبدونه لا يقوم شعرٌ. ولكن بحضوره - وحده بدون هذه العناصر - يقومُ شعرٌ.

ما هو هذا الاكسير؟

لا تسألونى ما اسمه حبيبى،

أخشى عليكم ضوعةَ الطيوبِ.

(٩)

قصيدةُ النثر فيها ردئٌ كثير.

نعم. فيها ردئٌ كثير.

ولكن كلَّ تجربةٍ وكلَّ تيارٍ وكلَّ مدرسةٍ شعرية فيها ردئ كثير، وجيد قليل.

قصيدةُ العمود فيها ردئٌ كثير وجيدٌ قليل.

وقصيدةُ التفعيلة فيها ردئ كثير وجيد قليل.

وهكذا: كلُ شعر.

والشاهد أن خصومَ قصيدة النثر لا يستشهدون - فى حملتهم عليها - بنماذج منها، وإذا استشهدوا فإنما يستشهدون بالنماذج الضعيفة (لا بالنماذج القوية) من قصيدة النثر.

وعندى أن هذه «فِعْلةٌ» تفتقر إلى بعض العدل وبعض النزاهة وبعض الأمانة.

وإذا اتفقنا على أن كلّ شعر فيه رديئة وجيّده، فمعنى ذلك أن نوعَ القصيدة في ذاته (عمود أو تفعيلة أو نثر) لا يضمن تلقائيا جودتَها. المحك ، إذن، ليس مرهوناً «بشعرية» النوع، وإنما مرهونٌ بشعريّة الشاعر.

(١٠)

قصيدة النثر لا تنفى قصيدةَ العمود ولا تنفى قصيدةَ التفعيلة، وكذلك لا ينبغى لروّاد العمود أو لرواد التفعيلة أن ينفوا قصيدة النثر. وعلى وجه الخصوص: لا ينبغى لرواد قصيدة التفعيلة (شعراء ونقاداً) أن يقفوا في وجه تطور الشعر بنفى أو إقصاء أو «استنقاص» التجارب الجديدة، كما فعل رواد العمود التقليديون معهم منذ نصف قرن.

ليس ثمّ من أحدٍ يمسك «عصا المارشالية» في الشعر أو «فصل المقال» فيه . كما أن النفى والإقصاء عملُ «الفاشييّن» الواحديين، ونحن نربأ بروادنا أن يكونوا فاشيين واحديين، بينما الإيمانُ بالتنوعِ والتعدّد والتجدّد عملُ الرحيبين الديمقراطيين المسئولين. وروادنا رحيبون ديمقراطيون مسئولون، أو نأمل أن يكونوا رحيبين ديمقراطيين مسئولين.

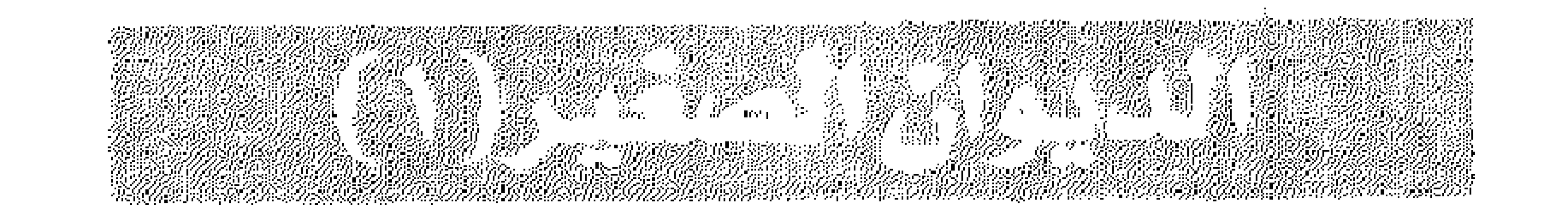
ولا يليق بنا أن نقعَ في ذلك التناقض الحاد:

ندعو في السياسة والاجتماع إلى التنوّعِ والتعدّدِ وكسرِ احتكار الحزب الواحد أو الطبقة الواحدة، بينما نتنكر لذلك في الإبداع والشعر!

وإذا كان القدماء قالوا «الشعرُ صعبٌ وطويلٌ سلّمه»، فإننا - نحن المعاصرين - ينبغى أن نقول : «الشعرُ كثيرٌ، وعديدةٌ سلالمه».

ألم نقل ذات يوم: «الحداثة أختَ التسامح»؟

وينبغى أن يكون في عنوان هذا الملتقى الشعرى الحالى (المشهد الشعرى الآن) اعترافاً بتنوع تيارات المشهد الشعرى وتعددها، حتى لا يفقد هذا العنوان مصداقيته، وحتى لا يكون هذا المشهد الشعرى هو «المشهد الناقص»!

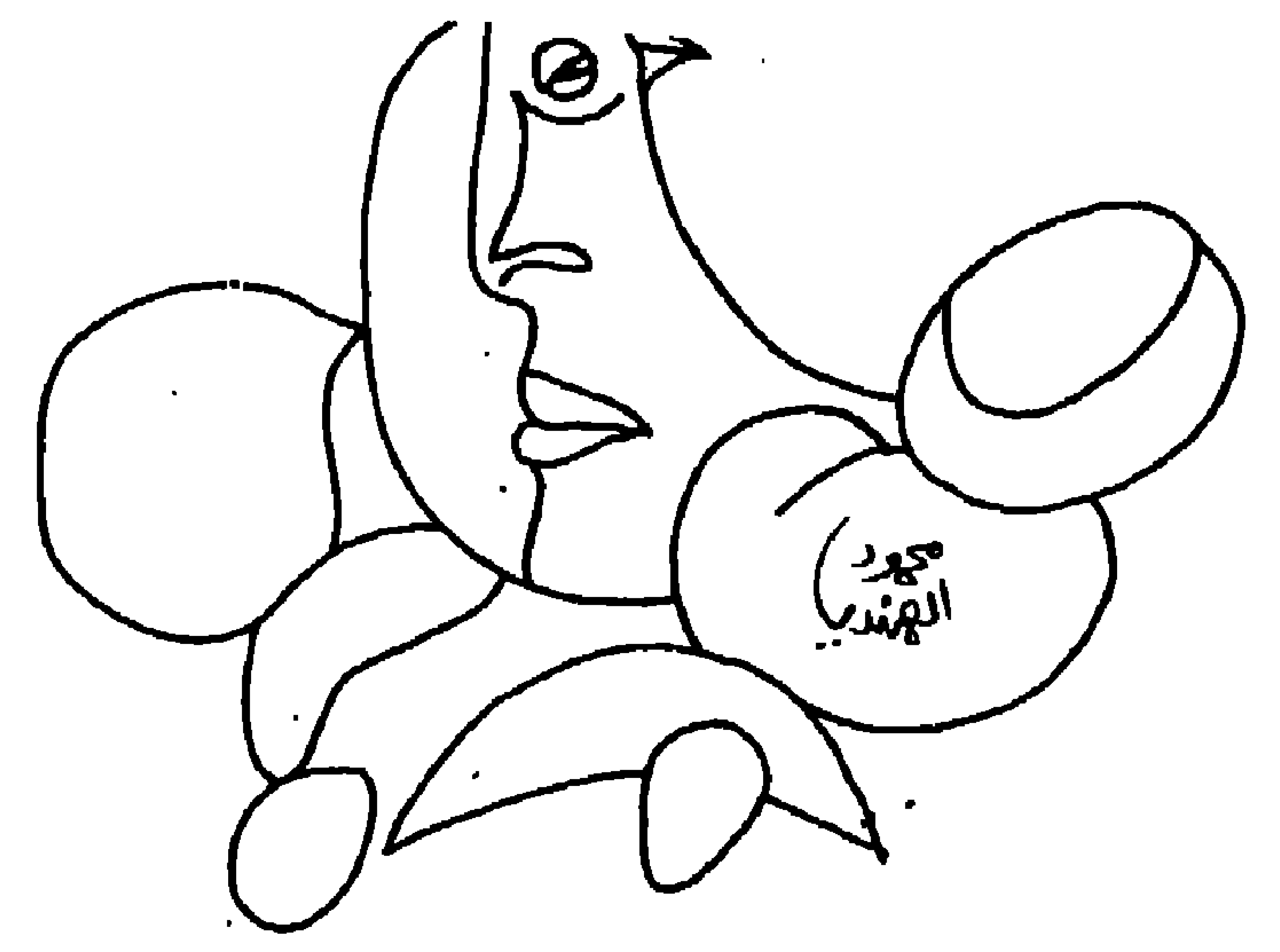


يوسف أبو رية وكبرياء الكاتب



إعداد وتقديم:

رضا البهات



إن الروح المبدع لا يتجلى إن لم يتوقع الموت. الا اذكر من قال هذا. والقصد هو أن يتحرك الكاتب فى الزمن المطلق، ويتجرد من سياق الأحداث اليومية.. فهل هناك أسوا من هذا لكى يتهمه الجميع باللامسئولية؟

وهل هناك ما هو افضل منه ليصوت الكاتب كرامته ويكتب ما يريد أن يكتبه بالضبط؟

.. إنه الذوبان فى الكتابة وما يتبع ذلك من خسائر ويوسف حين عرف بمرضه لم يقم الدنيا ولم يقعدها . ولم يرفع القضايا على الدولة التى سممت المصريين بمواد مسرطنة.. واستعصم بالإبداع وبكبريائه الشخصى لشهور طويلة. فى دأب فلاح مصرى على «البناء» .. فلاح يقدر «النسب» بكسر النون، فيما يفعل دون اندفاع أو انفعالات.. ويعرف أيضاً حركة التاريخ.

«روائى الريف» .. هذا التعبير الذى كان يكرهه يوسف. وهو تعبير ينم عن السطحية والولع بالتصنيف فى الحياة الثقافية المصرية.. وعن التعالى أيضاً.. كنت أقول له.. لقباً مثل بقية الألقاب التى لا لزوم لها فى حياتنا، لقد أطلقوا على لوركا يوماً شاعر الغجر فكرة ذلك قائلاً: ليس الغجر إلا موضوع ويمكننى بالمهارة نفسها ، أن أكون شاعر إبر الخياطة ، أو الشلالات المولدة للكهرباء .. نحن يا يوسف بصدد أحد أمراض الحركة الثقافية المصرية..

ها قد دقت الساعة..

وسيكتب الكثيرون عن قصصه ورواياته. ويتحدث الكثيرون عنه كما لم يحدث في حياته. إنها (كان) المصرية المقدسة والتي تؤكد أننا نتعاطف مع محنة الكاتب بأكثر مما نتعاطف مع الكتابة ذاتها.. مثل أي مجتمع ضعيف ومثل أي بشر ضعفاء يتلمسون القوة فيما كان من ماضيهم . الجميع وارثون لتلك الروح بما فيهم النقاد أنفسهم .. ذلك أننا نقضي العمر ونحن نملأ وجودنا بالمعنى قبل الرحيل. كمن يعبئ زنبرك ساعة سوف تبدأ بالعمل بعد أن تتوقف الأصابع.

لك كل هذه المقدمة الطويلة يا يوسف .. ذلك أنك لم تكن (بتاع حد) في حياة ثقافية تسأل أولاً.. قل لي أنت بتاع مين.. اقل لك من أنت.. أكتب عنك أم لا أكتب.. أرشحك لجائزة أم لا أرشحك وإلا قل لي.. لماذا هذا الهوان والشعور بـ،القلة، الذي يكتنف الجميع في حيواتهم على النحو الذي نراه؟! وزرع داخلهم الاحساس بأن الآخرين مسئولون عن معاناتهم.. مهما كانت معاناتهم ومهما كان الآخرون.. بينما تؤكد خبرة التاريخ أن .. أن كثرة الشكوي والحديث عن أزمة وجودية أو مأزق الحياة.. أو ما أشبه من قبل الكتاب والفنانين والعامة.. إنما تعبر عن أزمة وطن أكثر منها أزمة أفراد أذكياء وموهوبين .. وطن يتدهور وينحط ويأخد في رجليه الجميع.

أخلص يوسف للكتابة، التي تقدم إليها منقلبو الحركة الوطنية المصرية بهديرها العالي في سبعينيات القرن الماضي.. وصنع لديه رافداً شاركه الكتابة.. كتابة بدا فيها متأثراً بجيل الستينيات.. ولغته البسيطة ، وانتمائه المعلن إلى بسطاء المصريين.. واهتمامه بالمواقف والوقائع اليومية الدالة .. واحتلال القضايا الوطنية مساحة كبيرة في نسيج قصصه ورواياته.

قلت ليوسف ذات مرة .. ،رواياتك وقصصك في أغلبها تحمل عناوين عبارة عن مضاف ومضاف إليه.. يعني نكرة مضاف إلى معرفة.. هل لهذا معنى؟،

التمعت عيناه قليلاً.. وسأل كمن فوجئ .. إزاي؟ قلت أنظر.. عكس الريح، وش الغجر، طلل النار، شتاء العرى، عطش الصبار، تل الهوى، عاشق الحي، صمت الطواحين .. إلخ .. ابتسم يوسف قائلاً تصور لم أفكر في هذا الأمر أبداً.. أنت كمان رواياتك كده.. حاجة غريبة.. النقاد وحدهم يمكنهم

تفسير ذلك.

بتعمل إيه يا يوسف الأيام دى؟ .. يجيب يوسف: انتهى العلاج الكيماوى وسأبدأ بالكتابة بعد زرع فص جديد. عندى الكثير مما لم أكتبه .. كتبت كثيراً عن القدرة الروحية للإنسان فى مغالبة الصعاب . واليوم أعيش ما كنت كتبته. وينظر يوسف بوهن.. وهو راقد على فراش المرض بداء عرف الطريق من قلبه إلى أجساد كثير من الكتاب والمثقفين .. غزا السرطان من قلبه أكباد المسرحى محمد سعيد، ورجاء النقاش، وثديبى نعمات البحيرى.. ودماء محمد روميش ورئتى مجدى الجابرى وأسامة الدناصورى ومعدة فتحى عبد الفتاح وكليتى محمد يوسف وخصيتى أمل دنقل .. والحبل على الجرار كما يقول الشوام.. مقتفياً أثر التليف الذى عمل بمخالبه وأسنانه فى أكباد خلت من قلبه لدى محمد الحسينى، وخليل كلفت وطاهر البرمبالى ويعمل فى صمت فى كبد الروائى الصديق محمد ناجى والفنان سعيد عبيد.

انظر فى وجه يوسف بحثاً عن ذلك الشىء الذى انبغى أن يميز وجه المصاب بالسرطان متذكرا تراث العديد المصرى.. لماذا تكثر فيه كلمة ,يا كبدى، كلما كان المصاب فادحاً؟ ليس على علماء الثقافة الشعبية أن يجيبوا .. لماذا الكبد دائماً.. فنحن نلقب أولادنا بذات المصطلح ..أكبادنا .. منذ زمن الفراعنة.. والكبد عموماً ليس أثمن عضو فى الجسد فظفر الإنسان حى الضمير لا تدانيه ثروة.. إنما لأن تلك هى الخبرة الشعبية .. وحكمة المصريين عبر التاريخ.. فهو العضو الأول المرشح للتلف فى الجسد المصرى - على الأقل بالبلهارسيا - منذ آلاف السنين.. إنها الخبرة المصرية المؤلمة .. والتى أضيف إليها مع حلول عهد الفساد والعداء للمصريين من قبل حكامهم .. فيروس س والسرطان..

فنم مطمئناً لما جرت به الأمور يا يوسف .. يا كبدى ■

ر.ب

الضيف

لما طرق الباب ، قامت أختى وفتحت له، وأمى جاءت من آخر الدار، مسحت يدها المبلولة فى طرف طرحتها، وسلمت عليه ، فتحت باب حجرة الجلوس، وأدخلته ، ثم طلبت منى أن أصعد الكنبة لأفتح الشباك المطل على الحوش، غمر الحجرة ضوء شديد، وبقعة الشمس سقطت على الصورتين المعلقتين على الجدار.

سألته عن أمه ، وأخواته البنات قال: الحمد لله.

وأختى كانت قد جرت إلى الطاحونة، لتنادى على أبى الذى جاء على وجهه وهدومه غبار الدقيق، سلم عليه بحرارة، وسأله عن أبيه والجماعة، أراد أبى أن أن يجلس إلى جواره على الكنبة ، فزجرته .. أمين، هدومك وسخة .. قم غيرها ، وأشارت إليه بعينيها.

تهامسا فى الردهة، ثم أعطانى أبى نقودا اشترى كوكاكولا وعاد ليرحب بالضيف ، أهلا وسهلا.. شرفت.

لما عدت ، وجدت أمى وأختى فوق السطح ، وسمعت صوت الدجاج بيكاكى . ودبدبات الأقدام على السقف.

دخلت حجرة الجلوس حاملا الصينية ، وكنت حريصا على الزجاجة الطويلة المنتصبة، حتى لاتنقلب على الأرض، ودخلت من الباب بجنب.

كان أبى جالسا إلى جواره بهدومه المتسخة: قام ليأخذ منى الصينية المرتعشة، وقدمها للضيف.

كان وجهه لامعا ، وحذاؤه كان يبرق فى قدميه، ولباسه فاخرا نظيفا، وشعره الناعم المنسق ينام بنظام على رأسه .

قلت فى نفسى : هكذا أبناء المدن.

وتمنيت أن أكون مثله، وأكدت أننى سأطلب من أبى قميصا وبنطلوناً كاللذين يلبسهما الضيف، وعزمت أن أغسل شعرى كل صباح.

استأذن أبى ليبص على الطاحونة، وقال إنه سوف يعود حالا، وطلب منى أن اجالس الضيف.

كنت أريد أن يحادثنى عن المدرسة لأقول له إننى (الألفة) وأن اسمى مكتوب على لوحة معلقة على جدار الفصل وإلى جواره : رائد الفصل. وكنت أود أن أحضر له كراريس ؛ لأريه نمر المدرسة، ولأقول له إننى غاوى رسم، ولى رسوم كثيرة معلقة على حوائط المدرسة، ولكنه فقط سألنى عني ؟، ثم بالسؤال عن نسوان بلدنا..

فحكيت له عن الولد (على) الذى قام بالليل، وتسحب من السرير، يضاجع بنت خاله التى تنام عندهم، وكيف أنه حين خلع سروالها بالت عليه، وقلت له إننى.. أنا نفسى ، أنام مع نسوة كثيرات من الجارات، وأننى نمت مع (أم محمد) على سريرها المسدول عليه ناموسية، وهى التى طلبت ذلك ، لأن زوجها كان سهران يزوى أرض القطن.

وسألنى عما إذا كنت قادرا على احضار (أم محمد) هنا فى دارنا، فكذبت، وأخبرته أنها ليست بدارها الآن، فقد ذهبت إلى دار أبيها من الفجر، لما عاد أبى مرة أخرى، رحب به، وقال : زارنا سيدنا النبى، وسأله : الوالد بخير؟ قال: الحمد لله.. كلهم تمام، وطلب الضيف أن يقوم برحلة إلى الغيط، يرى الزرع، ويقضى يوما فى الشمس.. فاستدار أبى إلى وقال: خد الحمارة .. وفسح الأستاذ، على أن تعودا على الغداء.

عبرنا الدار إلى الحوش ، رفعت البردعة من على الفرن، وتحاشيت الدجاجتين المذبوحتين، ترفرفان وتنثران الدم حولهما.

سحب أنصاره عن الزريبة المظلمة، المسقوفة بالجريد والقش،



وثبت البردعة على ظهرها، وركب الضيف ، وركبت أنا أمامه، لنخرج من البلد، إلى طريق المصرف الطويل.

كانت الأرض التى نزرعها تمتد من وراء دور العزبة إلى أرض الإصلاح البعيدة، على رأسها ساقية وجرن يحوطه سور مشقق ، ومصطلى تنام عليها الشجرة العجوز .. وعلى جانب الجرن. الدار ببابها القديم، ونوافذها المخلعة.. فى جذع الشجرة عقدت مقود الحمارة، واتجهت إلى الدار ، قلت له: هذه الدار عشنا فيها عامين.

رفعت القفل الأسود الثقيل ، ودخلنا الردهة المسقوفة بالسماء، قلت له: نستريح قليلاً.. بعدها نتجول فى الزرع.

وقلت: كانت الدار مسقوفة ، سقفها كان مرفوعا على جذع شجرة كبير، وكنا نسمع مدة العامين صوت .القراضة، فى قلب الجذع، وقد قال أبى يومها، إنها القراضة الملعونة، سنرفع الجذع الكبير، ونبدله بقضيب حديد، ولكن الجذع لم يمهلنا ، قمنا ذات صبح نفتح باب غرفة النوم ، فلم ينفتح، كان السقف كله قد ملأ الردهة، ولم نشعر بسقوطه ، ومن ستر الله، أن (السهارة) كانت مشتعلة طول الليل، لم تصل نارها إلى السقف، لأن سقوطه اطفأها.

لو اشتعلت ، كنا متنا وسط النار، بعدها حلفت أمى ألا نعيش فى هذه الدار أبدا، وقالت لأبى نضيع ولادنا هدرا وألححت أنا وأختى على أبى حتى وافق على ترك هذه الدار، لنعود إلى البلد.

تركنى الضيف وراح ينظر داخل الحجرات.

قلت له: أما هذه فكانت حجرة الجلوس ، فرشتها أمى بثلاث كنبات، خاصة أن لها باباً خارجياً، كان بإمكاننا استقبال الضيوف دون أن يدخلوا من الباب الكبير.

وكنت أريد أن أحكى له عن أيامى فيها، ولكنه سد فمى بكفه، ولما راح ينظر فى

 الحجرة التالية، قلت : أما هذه الحجرة فكان بها فرن، وهذه آثاره

كمـا ترى، كنا نقـضى فيـهـا الشتـاء، كانت أمـى كل مـغـرب تـوقـد الفـرن. وتسـد منافـذ الحـجـرة، لنجـتـمـع كلنا فـوق قـبـود. وكـان أبى يسـتـقـبل .. آدار إلى وجـهـه المكشـر وقـال: أنت تتكلم كثـيـرا .. فـتـصلبت فى مكانى، وتـركـتـه يجـول فى باقى الحـجـرات ، حتى انتهى إلى الـزريبـة الممتـدة بعـرض الدار.

ثم خـرج إلى الجـرن .. وقـف على كـومـة التـراب يبـص على الأرض من تحـتـه ، خـرجت إليه، وسألته: نمشى فى الزرع؟

كنت أرغب فى تعـريفـه بأنواع النبـات المزروع، وأحكى له عن جـيـران الأرض وعن أيام الدودة، وسهراتى فى الخص أيام زرعة الخيار والطماطم، وعن الذئب الذى يسعى فى الحقول ليلا ليبث الرعب فى قلوب الرجال، وكنت أستطيع أن أقول له إننى لا أخـاف الذئب ، وكنت أود أن أكلمـه عن ذئـاب كثـيـرة، سـمـعت بهـا من الفلاحين.

نزل عن كـومـة التـراب، وأمـسك كفى، سـحـبنى إلى مـدار السـاقـيـة، وسـألنى عن دور العزية التى تقع تحت بصـرنا .. فذكرت له أسماء أصحاب الدور، سألنى عن أعـمـالهم، فـقـلت له: كلهم فـلاحـون مـا عـدا (عـبـد العليم) فـهـو مـتـطـوع فى الجيش..

وسألنى: وهل يسكن هنا. قلت: له حجرة فى دار أبيه الكبيرة.

وسألنى. متـزوج ؟قلت: زوجتـه من المدينة، تلبس الروب المزركش بالورد الكبير، وتقص شعرها تحت منديل مـزين بالترتر، وهى خياطة، تخيط الهدوم لنسوان العزية، وللسانها لعبة لا تعرفها النسوان هنا.

استند على كتفى وقال: ولكنها لا تظهر..

قلت . ربما تعمل داخل الدار فهى لا تذهب إلى الغيط..

وسألنى عن باقى النسوة، فذكرتهن جميعاً، خبط بطنى بلطف، وسألنى من أجـمـل واحـدة فـيـهن، قلت : (وهيـبـة) البـدوية، بنت (سليم

العرباوى) وهى رغم جمالها لم تتزوج ، فالبدو لا يزوجون بناتهم لفلاحين، وأمها (عالية) لها أتصال بالجن وتقدر أن تزوجها أحسن رجل فى الدنيا، وهى تقول إنها لن تزوج (وهيبة) إلا لموظف من أبناء البدو يسكن المدن، ولكن كل الفلاحين هنا يحبون (وهيبة) ويرغبونها زوجة، وهى تتدلل عليهم، تسرح مع أبيها من الصبح حتى المغرب، ولا تكلم الرجل الغريب.

نزلنا عن مدار الساقية، وجلسنا فوق سور الجرن ، وسألنى: لكن فى العامين اللذين عشتهما هنا.. أكيد سمعت عن علاقات خفية، فحكيت له عن زوجة شيخ العزبة، وعلاقتها بـ (أبو طبيخ) وقلت له هى امرأة نحيلة سوداء جافة، تعمل خبازة ، لكنها تهتم بمظهرها ، فهى تعقد منديلها على جنب، لا تفارق عينيها الكحلة ، وتقول أمى، إنها تتكلم بالعين والحاجب، وشيخ العزبة عجوزاً أعور لا يكف عن الكلام، يفض النزاعات بين الفلاحين، ويصلح بين الرجل وامرأته، ويدخل فى كل مشكلة، فهو دائم التجوال، ووجباته كلها فى خارج داره، ويشرف على الأنفار أيام الدودة، ويسجل محاضر المخالفات للفلاحين، و(أبو طبيخ) صعيدى حل بالعزبة، له زوجة بيضاء كالشمع ، وبنات بيض يعملن معه فى حقله الضيق على شريط القطار، وهو مهتم بالنحل، له خلايا، يخرج منها العسل كل ربيع، وهو طويل فارع قوى، صوته خشن يهز العزبة حين ينادى على زوجته أو بناته حين يكن بآخر الغيط.

وقد سمعت من الناس أنها تطبخ له الحمام فى كل ظهر وتنسحب خفية من وراء الدور، ولا تمشى فى طريق، بل تخترق الزرع حتى تصل إليه فى أرضه وينامان معا فى خص القش، تحت شريط القطار. وسمعت أنهم عثروا عليهما مرة فى حقل الذرة.

وقد خطفوا سروالها ، ولكن شيخ العزبة زمجر فى وجه الرجال، وسب أمهاتهم، وقال إنهم يشنعون على زوجته، لأنها برقبة نسوانهم، وحكيت له عن (منيرة) و(الشبراوى) وكيف عثروا عليهما يوما عريانين فى القناة الجافة وسط الزرع، ولما سألنى عن (منيرة) قلت له هى زوجة

(الشبراوى).

فقال: اسكت..، أنت كتير الكلام
وسألنى: خلاص نزور شيخ العزبة؟
قلت: لو كان أبى معنا.

وقلت : هو صديق أبى، يزوره فى الطاحونة، وكثيرا ما يأتى فى ساعة الغداء، ولما كنا نسكن هذه الدار ، كان يقضى معنا ليالى الشتاء، فوق الفرن، ويقص علينا حكايات كثيرة.
قال: اسكت.
فسكت. أدار لى ظهره، ثم قام يمشى فى جرن، وقف ينظر إلى الدور.
وسألته: نتجول فى الزرع؟ قال: اسكت.

وفجأة عاد إلى وسأل: لم ربطت الحمارة خارج الدار؟ وطلب أن أربطها على مذود الزريبة، سحبت الحمارة إلى الردهة ورفعت عنها البردعة، شدت باب الزريبة المرتفع بقطع الخشب وربطتها على مذودها الفارغ ، وعدت إليه.

قال : ابق عنا..

ودخل الدار .. قلت لنفسى ربما يبول فى مرحاض الدار لما تأخر ، ذهبت أبحث عنه فى الحجرات، وجدته فى الزريبة، يزرر سرواله بيد مضطربة، الحمارة على مذودها تنظر إليه، وقد سال زبد أبيض على شدقيها، فرجت ساقيها الخلفيتين ورفعت ذيلها، بالت ماء أصفر، امتصه الأرض فى الحال، فعدت إلى السور، ساكتاً مستسلما للسعات الشمس القوية.

قضى أبى صلاة العشاء بالدار، افترش المصلى أمامنا ، وكنت أنا والضيف جالسين ننظر إليه، ونسمع تراتيله، لما ختم الصلاة، وسلم ذات

اليمين وذات اليسار، قام يلم المصلى، قال له الضيف :حرما، فرد عليه. جمعا.. إن شاء الله.

ونادى على أمى، لتعد العشاء.. وجاء صوتها من الداخل: (جاهز) ثم دخلت علينا أختى بالصينية، بعد أن فتحت الضلفتين وضعت الصينية على منضدة بوسط الحجرة، وعادت بالقلة فى طبق ، حملق الضيف فى وجهها، فارتعشت عيناها، وسألت أبى إن كان يريد شيئاً، فأمرها بأن تجعل أذنها معنا، قد نحتاجها وأشار إلى الضيف: تفضل.

كان على الصينية طبق قشدة، وجبن وطعمية وحلاوة طحينية وخبز محمص، شمر أبى كمه وردد البسملة بهمس، ورددها الضيف بالصوت العالى، بعد العشاء، شربنا الشاى السخن، وقام أبى لينام، استأذن من الضيف وقال: أنتم شباب تقدرون على السهر ، ودخل حجرته بوسط الدار، كذلك دخلت أمى وأختى الحجرة المواجهة، وأغلقت الباب، وبقيت أنا والضيف فى حجرة الجلوس صامتين، لا نتكلم، حتى طلب النوم، صحبته إلى حجرتى، فخلع قميصه ، اطفأ النور وتمدد إلى جواي، وتنهد براحة، وسألنى : كيف تقضى ليلك؟ فأجبته: فى المقهى المفتوحة أبوابها على المزلقان، فهناك نشرب الشاى، ونتفرج على فيلم التليفزيون ، ونتسلى بالسودانى واللب، أما الرجال فهم يتحلقون إلى جوارنا يلعبون الطاولة والدومينو، ويدخنون الحشيش، فى أيام الدراسة أذاكر، ولا أسهر فى المقهى إلا ليلة الجمعة. دفعنى بيده حتى صدمت بالحائط، وقال: نم .. نم.. فنمت ، وكنت لا أريد النوم.

وفى صمت الليل، انتبهت من نومى، وجدت مكانه فارغا نزلت من السرير، أبحث عنه، لم يكن بالحجرة، فتحت الباب ونظرت.. ربما يكون بالمرحاض، ولكن كان نور المرحاض مطفأ ■

العقاب

لم يعد من الممكن أنا أحبس البول أكثر من هذا، نفضت البطانية السوداء عن جسمى الدفآن، وقمت أمشى بين الآسرة التى يتمدد عليها الأولاد، واتجهت خارج الخيمة المظلمة ورفعت «الكنار» ففاجأ عينى النور القوى المنتشر على الصحراء الممتدة، فككت أزرار السروال، ووقفت ارش الماء على العجلة السميكة لعربة «البراجا» الواقفة كجبل من حديد، اقتربت من الكاوتش حتى اكتم الصوت فلا يسمعنى «الصول» «على» النائم داخل العربة واضطرب البول فغرق سروالى ويدى حين سمعت الصوت الذى ينادى ، كان العقيد «عبد القادر» مرتدياً «ترينج» أصفر واضعاً الفوطة حول رقبته، ادخلت بشرى على عجل، وصحت : أيوه يا أفندم . قال بحنجرة مرتخية الأحبال: صح أولاد القحبة واجمعهم هنا . قلت: حاضر يا أفندم.

وعدت الملم نفسى، والبول المحبوس داخلى يؤلم فخذى، وسمعته يشتم ويغمغم بضيق، وفهمت أنه إستيقظ فوجد «جراكن» الماء فارغة. دخلت الخيمة الباهتة الضوء، وبدأت ارفع البطاطين عن الأجسام المستغرقة، واقول: اصحوا.. نهاركم أغبر.

قاموا يفركون عيونهم بجوانب اليد، وركن البعض على جنبه فوق الوسائد والبعض الآخر ظل مستغرقاً فى النوم، قال عبد المنعم: فيه إيه؟

- سيادة العقيد بره.. وقال اجمع العساكر.

وقال صلاح : اصطبحنا .. هو مش لاقى شغلانة.

- الظاهر صحى ملقاش ميه.

قال عبد المنعم : نهارك حالك يا حماد.

وراح يزغده فى جنبه، وانتفض «حماد» وقام واقفاً على السرير ولقصره لم يصل رأسه سقف الخيمة، ثم نزل يبحث عن حذائه

الكاوتش أسفل السرير، ورأينا رأس العقيد تطل علينا، وصاح: وحياة أمك أنت وهو وريكم. ثم صاح بصوت غاضب: اجمع بره أنت وهو. واندفعنا إلى الخارج.، ووقفنا مهملين، الستر خارج السراويل، والأحزمة مدلاة، لم يسعفنا الوقت لربطها، وبعضنا نسى «الباريه» فوقف بشعره المنكوش، والشمس كانت فى وجوهنا فضيقنا العين لنقدر على مواجهة الضوء.

بالأمس استيقظ «صلاح» بعد القيلولة، وفتح سرواله فاندفع بشره متصلباً أمسكه بيده وقال: كنت لسه مع البنت اللى شفناها فى فيلم امبارح. فقال عبد المنعم: هو كل فيلم تشوفه تعمل لنا الحكاية دى.

وخلع الكاوتش من قدمه، وجعل يهزه فى الهواء وقال: أنا أأدبه لك. وهجم عليه يضربه تحت بطنه و«صلاح» يصرخ ، ويلم سرواله ويحمى ما بين الفخذين بكلتا يديه، وجرى خارج الخيمة ليختبئ، بعد فترة سمعنا صوت ماء يدلق بالخارج، فقال «عبد المنعم» : أبن الكلب بيستحمه.. والنبى ما أهنيه - وقال «حماد»: حيخلص الميه.

وسرنا على أطراف أقدامنا لنأتى من خلف «صلاح» الواقف بجسده العارى، كان الصابون يغطى شعره ووجهه ، وهو يعمل بالليفة فى كل جزء ، ويرفع الماء على رأسه فتسيل الرغاوى من كتفه لتتمطى فى قناة الظهر لتصل إلى ردفه الضخمين المشعرين، رفع «عبد المنعم» حفنة رمل ونثرها على جسد «صلاح» فصرخ وهو يدعك عينيه يريد أن يبصر فلا يستطيع واندفع «حماد» هو الآخر يحفن الرمل، وحوصر «صلاح» بقذائف الرمل، فجرى عارياً، والأولاد يجرون خلفه، ينثرون عليه من تحت أقدامهم والصول «على» والضابط «محمد» كانا يقفان عند «الهنجر» يضحكان و«صلاح» يجرى بين النبات الأخضر السميك الطالع فى الأرض الصفراء حتى تعثر فى نبتة عالية فوقع عليها مفرجاً ساقيه إلى أعلا، ونحن نضحك حتى ذرف الدمع من العيون، وأخيراً سحبناه جهة الخيمة، وإخرج «عبد المنعم» «جيركن» الماء الموجود بالخيمة،

وبدأ يصب عليه ليزيل الرمل، قال له «حماد»: دى مية العقيد. قال : العقيد فى مطروح عنده سهرة.

خرج الصول «على» من العربة «البراجا». كان فى البيجامة الميرى البيضاء، وشعره الرمادى كان مشعثاً، وقدماه تدوسان الصندل المفكوك الإيزيم، قال: فيه إيه يا أولاد؟

فظهر العقيد خارجاً من الخيمة، وقال له: صباح الخير يا على. انزل يديه إلى جنبه وقال: صباح الخير يا أفندم. وكشر فى وجوهنا وقال له العقيد: خدهم على مكتبى على ما اجيب الحلاق.

وذهب ليدير العربة الجيب الواقفة هناك عند المكتب، والصول «على» صاح بقرف: للخلف در.

وجدنا الضابط «محمد» واقفاً على الباب يربط حزامه جاعلاً الباريه، فوق عينيه، والضابط «سلامة» لم يزل فى بيجامته الملكى يطل من النافذة كان يبتسم وأسنانه الصفراء المهمشة بادية لنا تحت شاربه الأبيض والضابط «محمد» كانت عيناه تبتسمان خفية تحت «البارية».

وقفنا فى صف أمام المكتب فى مواجهة الشمس، قلت فى نفسى: لو يديرنا للخلف فترتاح عيناى للرؤية.

وذهب الصول «على» نحو الضابطين، ووقفوا يتحدثون بصوت خافت ومن حين لآخر يلتفت إلينا ويزعق: اقف انتباه يا عسكرى انت وهو. ونحن لا نصدق ، فهذه أول مرة نتعرض لعقاب جماعى، وأنا وقفت متضايقاً من الشمس غير مصدق أننى سأخسر شعرى لتصبح رأسى بلاطة، ستكون هذه الحلقة هى المرة الثانية التى يهان فيها شعرى، كانت المرة الأولى فى منطقة التجنيد، أسلمونا إلى ورشة الحلاقة، وهناك قام العسكرى الحلاق بتمرير الماكينة وسط الرأس تماماً، وقال: علشان تبطلوا خنافس، وأنا كنت اعتز بشعرى، فهو يميزنى عن باقى الأصدقاء، كان يكفى لشخص لا يعرفنى أن يشير بكلتا يديه، يقول للآخر الذى يتحدث معه: إنك تعرفه.. ذلك الشخص بالشعر الخشن الطويل، ويهز الآخر رأسه ويقول: آه.. عرفته..

والصورة التى اعتز بها: تلك المعلقة بحجرة الجلوس، فيها الشعر يغطى أذنى وابدو فيها وسيماً بسحنة بوهيمية، وعريس أختى حين تقدم لخطبتها، طلبت منه أن يطيل شعره القصير فرفض وقال لماذا تريدينني مثل أخيك، ثم إننى غير مقتنع به ، وصار يكرهنى وكل مرة نلتقى فيها كان يقنعنى بأن التشبه بالمرأة مكروه فى الدين، وارد عليه بالقول: بارك الله فى الرجل المشعر. وهناك فى الظلمة الكامنة خلف دارنا، كنت التقى بجارتى، وحين ينتهى الكلام، ويلتهب الحب أميل على صدرها لأقبل بياضه المضيء، فتدس أنفاسها فى شعرى ويغطى وجهها، وتقول بدلال: شعرك بيشوكنى فأقول لها: هأحلقه؟ فتعصرنى بين يديها، وتقول: لا.. إننى أحبه.

تنبهت إلى صوت الضابط «محمد» الذى اقترب من أذنى ليهمس لى: معلش.. أوامر . قلت : ولا يهمك .. حلقة تفوت ولا حد يموت.

وقال : النهارده عندنا «ميس» . قلت : عارف.

- إنت العسكرى المؤهلات الوحيد فى الفرع.. وما حدش يعرف يضبط المخزن غيرك.

- حاضر.

ابتسم وربت على ظهرى، ثم قال: مكتوب لك تبدأ «الميس» من غير راس.

وضحك الأولاد، وقهقه الضابط «سلامة» وظل وجه الصول «على» جامداً، ناظراً إلى بحقد.

انضبطنا جميعاً فى وقفتنا لما سمعنا صوت الموتور الهادر، فرملت العربة الجيب فجأة، ونزل منها العقيد، ونزل من الجهة الأخرى عسكرى يلبس «بيادة» قديمة ومفتوحة من أمام، تضطرب فيها أقدامه، وتثير الغبار من حولها، كان وجهه ساذجاً عليه ملامح حلاق القرى، وأنفه برق بسائل شفاف على أطرافه، نزل السلم المصنوع من أكياس الرمل الصغيرة، والفوطة البيضاء بين يديه معقودة على العدة، ركنها على الأرض حتى عاد بكرسى من

مكتب الضباط ، والعقيد دخل إلى مكتبه بعد أن صبح على الضابطين، وطلب من الضابط «محمد» الإشراف على الحلاقة، ويأتى إليه بكل عسكرى يتم حلق راسه ليتأكد بنفسه.

وضع الحلاق الكرسى أمام الباب، وانحلت عقدة الفوطة، فبدت العدة الصدئة مكومة، والأولاد بدأوا يتدفعون بالأكتاف ، وينظرون غفلة من الضابط «محمد» ليبدلوا أماكنهم، وحسمت أنا الصراع حين شاورت نفسى وتوصلات إلى أنه لا فائدة، الحلق سيتم أكيد، سواء كنت الأول، أو كنت الآخر، فأنا خسرت شعرى ولا جدال.

فتقدمت الصف، نظر الضابط «محمد» فوجدنى واقفاً فى الأول. ابتسم وقال دا أنت بطل.. طب تعالى.

واقعدنى على الكرسى فارتاحت عينى للظلة، ورأيت بوضوح الأرض الممتدة، والنبات الأخضر الشيطانى متناثراً عليها، تحوم فوقه طيور صغيرة تشبه «أبو فصادة» كانت «أصواتاً عذبة كالتى تأتى من نافذة دارنا عند الفجر، والحلاق عقد الفوطة فى عنقى ، ودفس رأسى فوقها، وبدأ يعمل بالمقص، وإحساس بالمهانة توارى وراء محاولتى العنيفة لكتم الضحكة كلما واجهتنى عيون الأولاد ■

أرض الغربة

ها هى العربة تنحرف عن «الهدار» تعطى ظهرها للسكة الحديد، يجرها حصان بان هيكله تحت الجلد المشدود، ينكت الهواء من منخاريه، فيحرك التراب النائم على الطريق، وصاحبه يطقطق من جانب فمه، ويضربه بالكرباج الطويل، الرفيع الطرف فوق النتوءين الراكزين على جانبى الكتف، وها هى أمى فى المقدمة إلى جوار الحوذى قد كفت عن البكاء، وجلست سارحة الفكر، ثابتة النظرة، لا يطرف لها جفن تحتضن زجاجتى الزيت المغلقتين بسدادتين من قطع القوالح، وأنا وأختى فى أعلى الحملة بين الألحفة والمراتب، مستمتعين بنومتنا الوثيرة، وبمتابعتنا للطريق بين الزرع والسكة الحديد.

وهاهى، هى الساقية التى تروى أرض الإصلاح، بعدها سنمر على أرض «أبو عرفة» التى تقع على رأسها شجرتان كبيرتان تتشابك أغصانهما على الطريق، وسأحاول أنا وأختى أن ننحنى كثيرا فوق الحمولة حتى لا تخبطنا الأغصان، نقترب الآن من مصلى «الفيران» التى يقوم إليها رجال العزبة كل صباح، فيتعرون على أحجارها ويرمون بأجسادهم فى عمق الماء فى غطس طويل ممتد، تبرز بعدها رؤوسهم فى شهقة ملهوفة، تنثر الماء بعيداً، ثم يخرجون إلى قش المصلى، فيرتدون القمصان البيضاء، ويعاودون الجلوس على الأحجار ليلطموا مؤخراتهم بالماء، بعدها يؤدون طقوس الوضوء، ثم الصلاة.

وانحرفت عجلة العربة الخشبية الكبيرة إلى حائط المصلى الواطئ، فأكلت جزءاً كبيراً منه مما أفزع الرجال الجالسين وسطها: فقاموا يلوحون بأيديهم، ويدفعون العربة المائلة بعيداً عنهم.

وها هى أولى دور العزبة، حيث يسكن البدو الذين يسرحون بالأغنام من الصبح حتى الغروب، وقد خرجت نساؤهم وعيالهم ليقفوا تحت شجر التوت الصغير لينظروا إلينا ، وأمى ظلت على صمتها الحازم، وزجاجتا الزيت ازدادتا التصاقاً فى حضنها ، بعدها نظرت إلى أعلى قليلاً تقول لنا:

استعدوا.

وأنا كنت قد تأهبت بالفعل، فهذا هو جدار الدار الذى تطل طاقاته الضيقة المعتمة على ساحة البدو، ومررنا على شباك حجرة الفرن الذى سود الدخان قضبانه والقش المدفوس فى إحدى طاقاته؛ ومررنا على شباك الحجرة التى ينفتح بابها على الجرن وعلى شجرة الكافور العجوز، وشد الحوذى لجام حصانه، وقال بعد طول صمت: هوووش.. ثم شد اللجام مرة أخرى ليدخل العربة ما بين الدار، وسور الجامع الذى لم يكتمل بناؤه.

وأمام الباب كان أبى يفترش الحصير وإلى جواره زوجه واثنان من رجاله، والمنقد، والصينية عليها براد الشاى، وأكواب فى قعرها تفل. وقام الرجلان واتجها إلى العربة، وظل أبى جالساً مع زوجه فوق الحصير، ومد «أبو سليمان» يده إلى أمى فأخذ منها الزجاجتين، وركنهما أسفل الجدار، ثم عاد ليمسك يدها ويساعدها على النزول، وأمى لم تحاول أن تنظر إلى أبى أبداً و«سيد الشرقاوى» ذهب إلى الجهة الأخرى من العربة ليصل الحبال التى تجمع الحمولة تحتها.

ودخلت أنا وأختى وراء أمى إلى الدار، وظل أبى مشغولاً بالحديث مع زوجه، وكان قد أدار وجهه ناحيتها حين اقتربت أمى من الدار.

وقفنا فى الصالة. واستدارت أمى إلى، وقالت بعصبية: يعجبك هذا؟ لم يكلف نفسه القيام أو حتى الترحيب بنا.

ووقفت فى مكانى، وتحركت أمى إلى الداخل، تعاين الحجرات، وتمسح بكمها الدموع التى سالت بصمت على خديها ، ثم عادت إلينا وهى تمسح وجهها كله بطرف جلبابها، وأشارت إلى الحجرة الأولى، وقالت : هنا سنضع الكنبات وسرير الأولاد.

هذه هى الحجرة التى سأقعد فيها على الترابيزة الكبيرة لأذاكر دروسى، وهى الترابيزة التى جلبها أبى من دار العائلة، بعد أن قسم العفش بين إخوتى الكبار، وكانت تستخدم فى المطبخ ، زحفت عليها «فارة النجار» فأزالت طبقة الوساخة التى أحدثها سقوط الطبيخ ودخان المواقد.

وفى هذه الحجرة سأفض أول رسالة استلمها من البنت التى تقعد فى الدرج الأول بجوار باب الفصل، وسأخاف أن يكتشف أخى الرسالة ،

فأجعلها فى الجيب الضيق للبنطلون، وسأطوى البنطلون، وأجعله تحت رأس طول الليل، وسينام «أبو سليمان» على إحدى كنبات الحجرة ، وأسهر مستأنسا بشخيره الذى ينطلق فى سواد الليل، وسيدخل ضيوف أبى هذه الحجرة، بعد أن يكسب القضية. ويجلسون حول صينية الطعام يتحدثون عن الأرض، وعن الزرع ، وسأحضر أنا وإخوتى ذات يوم - بعد وفاة أبى - لنقول لأهل العزبة ، إننا قررنا أن ندع لهم قطعة الأرض مكان حجرة الجلوس ليبنوا عليها المسجد بدلا من الآخر الذى رفض أبى إكماله تخوفاً من الموت، لأن أحدهم قال: من أنهى بناء مسجد اقتربت نهايته.

وسار «أبو سليمان» وراء أمى بعد أن وضع القفص الذى يحتوى المواعين. وتجاوزا حجرة زوجة أبى المفتوحة ، والتى يسطع فى نور نافذتها بياض الفرش والناموسية، ويبرق فيها لمعان الدولاب، والحصير الجديد، وأشارت إلى الحجرة المجاورة وكانت مظلمة، لأن نافذتها الوحيدة، مفتوحة على زريبة الغنم، وقالت: هنا نضع السرير الكبير، والدولاب.

ستلد أختى التى تسكن المدينة إحدى بناتها فى هذه الحجرة، ومن نافذتها الضيقة سمير أخى الكبير ليلتقى بـ «عزيزة» البدوية، التى تعود بغنمائها من الزرع كل مغرب، بعد أن سمح لها أبى بأن تبيت غنماتها فيها، وذلك نظير أجر يدفعه أبوها، ومن نافذتها ، ستكتشف أمى نعجتنا المسمومة، بعد أن تسلق أحد رجال العزبة حائط الزريبة ليلاً، ووضع السم للغنم كتهديد لأبى حتى يخاف ويرحل عن العزبة، ولا يتعرض لهم، ويرفع يده عن القضية المرفوعة عليهم لشراء الأرض التى تقع خلف دورهم بحكم الشفعة.

وبعد رحيلنا سيفرش هذه الحجرة «بدران» أحد رجال أبى الذى طالبه بأن يأتى هو وعياله ليسكنوا هذه الدار ليرعى ماشيتنا وزرعنا، كما ستسكنها «أم عطية» التى طلقت من زوجها راعى الغنم، وطلبت العون من أبى ، فأعطاها مفتاح هذه الدار لتراعى بقرتنا الوحيدة، بعد أن رحل كل رجال أبى، ولم يتبق أحد يرعى الأرض، وصار أبى يؤجر الأنفار كلما احتاج لعمل فى الغيط، وستتحول فى النهاية إلى حجرة فارغة، مظلمة، تهجم على براغثها المتوحشة حين أفتحها ذات يوم لمعاينة الدار، لتعمل على تقسيمها بين



الورثة.

وانتقلت أمى إلى حجرة الفرن، التى ستأتى إليها خالتى يوماً لمعاونة أمى فى الخبيز، وتبيت معنا على سطح فرنها.، كما سيأتى جدى ليقضى معنا سهرة طويلة يحادثنا عن أيامه البعيدة، حين قبض عليه مأمور المركز بعد أن فصله من مشيخة الغفر، وليضع فى يده الحديد، ويرسله إلى المنفى فى أرض سيناء، وستتحوط ذات ليلة حول المذياع الموضوع على أرض النافذة لنتابع أخبار المعارك، وسنستمع فيها إلى خطاب التنحى، وسأبكى أخبار المعارك ، وسنستمع فيها إلى خطاب التنحى، وسأبكى بعدها أنا وإخوتى، وسيربت أبى على آكتافنا، ثم يمسح عن عينه الجافة دائماً دمعة تجمعت على جانب عينه.

وخرجت أنا وأختى إلى الجرن فوجدنا الحوذى وسيد الشرقاوى، قد أنزلا حمولة العربة إلى الأرض، وصارت العربة فارغة وخفيفة، يتحرك حصانها بين العريش بجرية، وينفخ فى التبن الموضوع أمامه فى جوال انطوت حوافه ليكون تناوله للطعام سهلاً، وكان أبى - من مجلسه فوق الحصير - يصدر بعض الأوامر واضعاً ذراعه اليمنى على ساقه المثنية.

فتحت دولاب اللبن الصغير الذى أسودت خضرته الثقيلة، وقتلت بعض الصراصير التى تلهو على الأرفف، وشممت فى داخله رائحة اللبن المتخثر، ونظفته براحة يدى من التراب، وانتقلت إلى الدولاب الآخر، وكان صغيراً أحمر اللون، فشددت أختى بعيداً عنه، وقلت لها: هذا دولابى.

قالت: ولكنه دولاب أخينا الكبير.

قلت لها: من اليوم سيصير دولابى لأنه رفض المجىء معنا وفضل البقاء فى دار جدنا.

وقلت لنفسى: سأرص فيه كتبى وكراريسي، وأعلق على بابه جدول المدرسة، ويكون لى مفتاح أغلقه وأفتحه على مزاجى.

وفتحت أبوابه، وجلست على الرف، وقلت لأختى: اغلقى على الباب، وفرحت بالظلمة التى شملتنى بالداخل، وشعرت بأننى فى عالمى الحبيب الذى أدخل فيه حين أسحب الغطاء على وجهى عند النوم، ورحت أحلم بحياتى هنا، وقلت: يارب أهد أبى وأجعله يرضى عن أمى المسكينة.

وفرحت لما تصورت هذه الدار بعد أن تفرشها أمى، وعندما يقبل الليل سنملأ القلل ونضعها فى الصينية فوق مذود الحمارة، ونفترش الحصير أسفل الجدار. ونشعل النار فى التبن وسط الجرن لنطرد الناموس، وسنقعد جميعاً حول الطبلية، نأكل ونتكلم، وفى الصبح أرفع حقيبتى، وأذهب إلى المدرسة مع أولاد العزبة الذين سألعب معهم تحت نور القمر بين الأشجار الممتدة على جسر الترعة.

فتحت باب الدولاب. فرأيت بقعاً كثيرة من الضوء الملون، ظللت لفترة حتى بهتت، واستعدت وضوح المكان ورأيت زوجة أبى تقوم من جواره، لتدخل من باب الدار، ونزلت عن الرف، ليرفع «سيد الشرقاوى» الدولاب إلى الداخل، ومررت بالقرب من أبى فسألنى عن أخى، فقلت له: رفض المجىء معنا، فقال مغضباً: هذه آخرة دلع أمك له، سأرسل له «أبو سليمان» ليحضره على ملا وشه. وبدأ فى إطلاق الشتائم علينا، وعلى أمى الدلوعة التى لم تحكم رباطنا، والتى لا تعمل إلا على عصيانه، والتمرد عليه، وأنه منذ الآن سيعرف كيف يشكمها، وسمعت صوت أمى يزمجر من الداخل، تردد كلاماً غاضباً ومكتوماً لا تريد الإفصاح عنه، ورد عليها أبى خل نهارك الأغبر يعدى.

فتركته وسرت أقطع أرض الجرن متهجماً نحو السور الذى يسيج الزرع الأخضر الذى تبص أوراقه من أعلامه، وقعدت تحت التوتة الصغيرة التى زرعها أبى بعد اكتمال بناء هذه الدار، ليجلس تحت ظلها كل عصر متأملا «مارس» الأرض الممتد إلى أول أرض الإصلاح البعيدة المنتهية بصف غائم من العبل الطويل.

على هذه الأرض سأقعد مع أخوتى لأبى ذات صباح، وقد أحضرنا «المساح» الذى ركن دراجته القديمة على جذع هذه الشجرة، وقام بعد أن دخن الجوزة على مساحة الأرض التى مات زرعها عند الحافة من أثر الاستخدامات، ومن طيور العزبة التى ستستطيع - بعد أن نهجر الدار - أن تعبر سور الجرن - وتأكل زرعنا، فى هذا اليوم أمسكنا طرف المقياس من الجانبين، مسحنا الأرض كلها، ثم عدنا لنقعد فى ظلة التوتة صامتين متأملين يد «المساح» التى راحت تحسب الأرقام على الورقة الموضوعة على ركبته.

وسمعت صوت أبى يزداد عنفاً فى الرد على زعيق أمى المنطلق من الداخل، فابتعدت أكثر وسرت بموازاة السور نحو القناة الصغيرة التى تقف على انحنائها الكافورة السرحة المرتفعة بعيداً بمحاذاة صناديق الغلال المنتصبة على سطح دار .عبد الرحيم، وتأملت الطحلب فى الماء القليل الصافى الذى تمر عليه نسمة الهواء الخفيفة فيصنع أمواجاً صغيرة كالكرمشة على اليد العجوز، ونظرت مرة أخرى جهة الدار، ورأيت أبى يمد رأسه إلى الداخل، ويحرك يده مهدداً، وهو فى قعدته على الحائط ، والرجال يروحون ويجيئون رافعين الفرش من الأرض إلى حجرات الدار.

تحت هذه الكافورة سيقف الإخوان كل واحد منهما فى جهة من القناة بيد واحدة منهما عصا صلبة دقيقة، وبيد الآخر شريرة، ذلك؛ أنهما تقابلا الليلة الماضية على المقهى فى البلد، وتقاتلا لأن الأكبر كان يعاند فى تقسيم الأرض، وتعدى على أنصبة الآخرين، فقام بحرث الأرض المرهونة للتقسيم ، ثم أطلق فيها المياه، ولما سأله أخوه عن ذلك قاله له بعناد صلب: هى أرض أبى كما هى أرض أبيك.

ولما قال له: إننا طالبناك للتقسيم أكثر من مرة. أصر على عناده ، وقال: لن أقسم هذه الأرض وسأتركهم هكذا تتخبطون.

فانهال عليه الأخ الصغير بالضرب، حتى انفجر الدم من تحت عينه، وتدخل الرجال القاعدون على المقهى قالوا: عيب أنتم أخوة.

وأولاد الأخ الكبير قدموا من الشارع رافعين العصى ، وأرادوا ضرب العم لولا أن منعهم الرجال الغرباء، ولما التقى الأخوان فى صباح اليوم التالى وقفا على شاطئ هذه القناة، وتقاتلا مرة أخرى، وسب كل منهما أم الآخر.

وسمعت صرخة أمى، فنظرت فلم أجد أبى، ورأيت الرجال يهرعون إلى الدار، وذهبت إلى هناك ، ووجدت أبى يقف ناضر الوجه، يركل أمى برجله ، وهى ممدة على الأرض، رأسها على عتبة الحجرة، محلولة الشعر، وباقى جسمها مبعثر فى الصالة، وجلبابها محسور عن أفخاذها، فانحنيت عليها، أجمع صوبها المرفوع، وكانت زوجة أبى فى حجرتها تبدو مشغولة بعمل ما، وارتميت أنا وأختى على صدر أمى نهزها من كتفها، فقد كنا نعرف أنها



سقطت فى الغيبوبة التى لا يستطيع أحد غير خالتى إفاقتها منها، وصرخت فى «أبو سليمان» : بصلة.. بصلة.

فجرى نحو حجرة الفرن، وأحضر بصلة فدغها على ركبته، ثم قربها من أنف أمى التى انتفضت فجأة، ثم سقطت مرة أخرى فى الغيبوبة ■

عيد العسكرى

كدت أراه هناك يقف بالقرب من السلك الشائك يحرس ملابسه الداخلية المنشورة، يتحرك ما بين «الدورة» والسلك، يتقلقل فى حذائه الميرى المفكوك، ويثير زوبعة حين يجرجر سيقانه فى الرمل الناعم، يميل على القطعة المغسولة فيعصرها «جيدا»، ثم يفردها على السلك، فى شمس الصباح الشتوى الواهن، لا يغادر مكانه أبداً يجعل من نفسه حارساً مستنفراً للدفاع عن غسيله، ويذب عنه المتطفلين إذا دنوا منه.

يهش الذباب عن وجهه ويصرخ: والله لأقول للعمدة.

- خلاص يا عيد.

ويجمع ملابسه المبلولة على عجل، ويهرول داخل حذائه، يسقط على الأرض، ويقوم من عذرته باكياً، يزيل حبات الرمل التى لوثت السيل، ويزيد من سرعته مندفعاً إلى مكتب العميد.

- خلال يا عيد.

وأنا أتنقل مع رفاق الدفعة من طابور إلى طابور، وأتابعه من بعيد، أحسده على الراحة التى يحظى بها، والحرية الكاملة خارج الطوابير، وحينما يأتينى صوته صارخاً أنشغل به وأود لو اقترب بنا قائد الطابور لمتابعة المشهد عن كثب، التفت خلسة إليه وأكتم فى صدرى الضحكات، فتهون الساعات الرازحة ويتلاشى بعض الجهد الذى يبهظ جسمى.

من الصحو المبكر مع الساعات الأولى للفجر، والنزول إلى الشوارع الباردة خارجاً من دفء البيت للحاق بالأتوبيس الذى ينقلنى إلى هذا المكان الصحراوى الدانى، أرقب بحسرة شوارع القاهرة الدائمة. وحبات الندى فوق سواد الأسفلت، والمحلات المغلقة تبدو لى بعيدة ومتلاشية فى الضباب لأنضم إلى الزملاء المتلحقين حول عربة الفول. بعدها ألحق بالمترو الذى يترنح فوق شريطه الحديدى، فتترجرج البطون الشبعى، يرتفع بدا المترو،

ثم يهمدنا فجأة، ونتشبث بحديده خشية السقوط ، نناوئ غفوة لذيذة تريد التمدد فى عيوننا، ويصير الدخول إلى الفراش الدافئ حلماً مستحيلا.

نغادر الشمس التى تعافر سحباً سوداً متراكمة، وندخل العنبر الطويل لنلتقى بين أسرته الممتدة على الجانبين بالآخرين الذين يفضلون قضاء المبيت فى المعسكر.

طابور الرياضة: بالشورت والفانلة القطنية نصف الكم، تشتعل به أجسادنا، ويمنحنا دفئاً مفقودا.

طابور الخطوة المعتادة ، والتحية العسكرية.

طابور الفك والتركيب، والتعرف على السلاح.

وعيد حولنا، ولكنه لا يدخل صفوفنا أبداً..

يستيقظ فى الساعة التى تروق له يتحرك بيننا وبين العنابر؛ يغسل ملابسه وينشرها ، أكثر من مرة، يصدر جسده للشمس ويقلب فى سرواله بحثا عن العشرة التائهة، يظل خارج كل الطوابير بأنتظار إعفائه النهائى من الخدمة، لعدم اللياقة.

كانت نوبتجى العنبر لهذا اليوم..

وهذه هى حيلة الأقوياء من مجندى الدفعة للهروب من عذاب الطوابير ، وقد حسم الأمر بين ثلاثة جنود مؤهلات، أنا واحد منهم.

وفى استراحة بين «طابورين» اقتحم العنبر الرقيب الذى يعلمنا الفك والتركيب، كان الأولاد ينتشرون على السرائر الواطئة، يدخنون السجائر ويمسحون العرق عن جباههم رغم الزمهرير.

- أين النوبتجى؟

- آنا يا أفندم.

- املأ هذه الزمزمية من «الدورة».

- لا أستطيع مفارقة النوبتجية.

- نفذ الأمر يا عسكرى.

- آسف.

- اجمع كل العساكر

واصطف الجميع بين الأسرة، بعد أن داسوا بقايا سجائرهم تحت البيادات، ووقفت فى آخر الصف، غير معنى بتنفيذ أوامره ، مهما كانت العاقبة متعللا بحقى فى حراسة المكان. عاد الرقيب رافعا بيده اليمنى إناء صغيراً، أعطاه للجندى الواقف فى أول الصف، وأمرنا بصوت غاضب.

- كله معتاداً مارش لملء هذا الكوز.

هذه مبالغة غير مقبولة، هل يقصد ما أمر به حقاً، أم يبغى تحويل الحكاية إلى كوميديا هزلية؟

فوجدت أنى فى الصف الذى راح يهبط درجات السلم نحو دورة المياه.

- تكسر الأمر يا عسكرى!!

- أنا مجند ولست بخادم لسيادتك يا افندم.

- نهارك أسود.. انتباه العساكر.

توقف الجنود ثم أمرهم للخلف در، وجعلهم يتصرفون بيد أنهم توزعوا فى المكان لمتابعة المشهد إلى نهايته.

- اجمع بره يا عسكرى.

ووقف وجهى إلى الباب أتطلع إلى سحنته المقلوبة، فقد سيطر عليه غضب لا أدرى عاقبته، وراح يطلق السباب من فم يتناثر منه زبد أبيض، كان لا يستطيع مواجهتى عيناً لعين بينما مكثت فى مكانى محلول الجسد تضيع من ملامحه حين يتسلط فى عينى قرص الشمس الذى يطل من أعلى سطح العنبر.

- انتباه.

صلبت جسدى الذى بدأ ينتفض غضباً.

- لليمين در.

درت جهة اليمين، فارتاحت الرؤية فى عينى، واتضحت لها أشياء المكان، الرمل الرطب، نوافذ العنابر المغلقة، وأحواض الزرع المرورية ووجوه الزملاء الملفوفة فى الصدور. لا أدرى هل إشفاق أم تشفى؟ ولمحت فى نهاية العمر طرفا من ساحة التدريب ؛ يقف عيد بالقرب من السلك وحيداً، يتابع جفاف ملابسه ، ويحلق بذراعيه، ليحس شيئاً يشبه الحمامة، ويرقد بين فردتى

ببادته المفكوكة.

- ارقد.

يبدو أن أذنى لم تستوعب الأمر بعد.

- أرقد يا عسكرى.

فانطلقت مصدرا وجهى للريح الباردة،

أنا الآن أهرب من الرقيب الواقف على الدرجة الأخيرة لسلم العنبر، إلى أين؟ لا أعرف بالضبط كل ما أستطيعه فى هذه اللحظة هو الجرى بأقصى قدرة يمنحها لى بنانى، هل سأجتاز السور الشائك ، استحالة، فهذا يفاقم الأمر، ولا يعجل بحل، هل أصل إلى بوابة المعسكر، وأخرج بالطريقة المعتادة؟ كيف سيسمح لى الأمن؟ ثم إننى لا أملك التصريح الذى أواجه به الشرطة العسكرية.

ولأننى فقدت الرؤية تماما، اصطدمت بصدر المساعد الذى فتح لى ذراعيه القوتيين وسيطر على تماما.

- إلى أين؟

كنت ألهث من الجرى، وأبكى من القهر، وأنا أسرد عليه ما حدث.

خرجت من الطابور دون إذن، وأخرجت بشرى دون حرج، وأطلقت خيطاً من الماء على أرض الطابور، ثم سقطت بعدها متشنجاً، أسف حبات الرمل، وأتقلب على جنبى ، غير عابئ بغلق فاتحة الأفرول حدثنى الرقيب، فلم أجب، وثبت حدقتى فى وجه الجميع ، فقالوا لقد أصابه الجنون.

جاء المساعد وفى أعقابه الضابط، وبعدها حضر العميد جلال برتبته؛ قلبوا فى أطرافى، وفكوا أزرار السترة، وحركوا أكفهم أمام حدقتى، فلم يسقط لى جفن، رفعونى من يدى وساقى إلى حجرة العميد، وجدت عيد جالساً على الأرض، تبادلنا النظرات فلم يصمد لتحديقى، فمال برأسه نحو السجادة المفروشة، أغلق العميد الباب، وبدأ فى اختبارى، غير أنى آثرت الصمت، وأعدت تشكيل ملامح البلاهة على وجهى من توجيه الأسئلة وقال: على العموم الدكتور سيقرر حالتك.

وكان عيد قد زحف نحو كرسى العميد ومال برأسه على فخذه؛



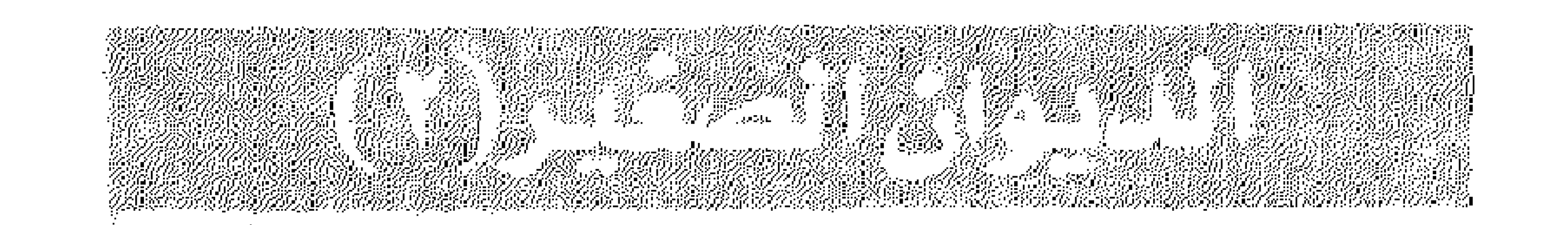
وهو لانشغاله بالأسئلة أهمل يده، ونسى أنها هناك فوق شعر الجندى متوترة حين تتخلل الفروة حانية حين تهبط إلى الخد، ولم يشعر أبداً بالبلل السائل من فم الجندى الذى غلبه النوم. إننى أراهم من موقعى بالقرب من السلك..

هم يتابعون طابور الخطوة المعتادة بينما أنا أرقب ملابسى المنشورة على السلك.

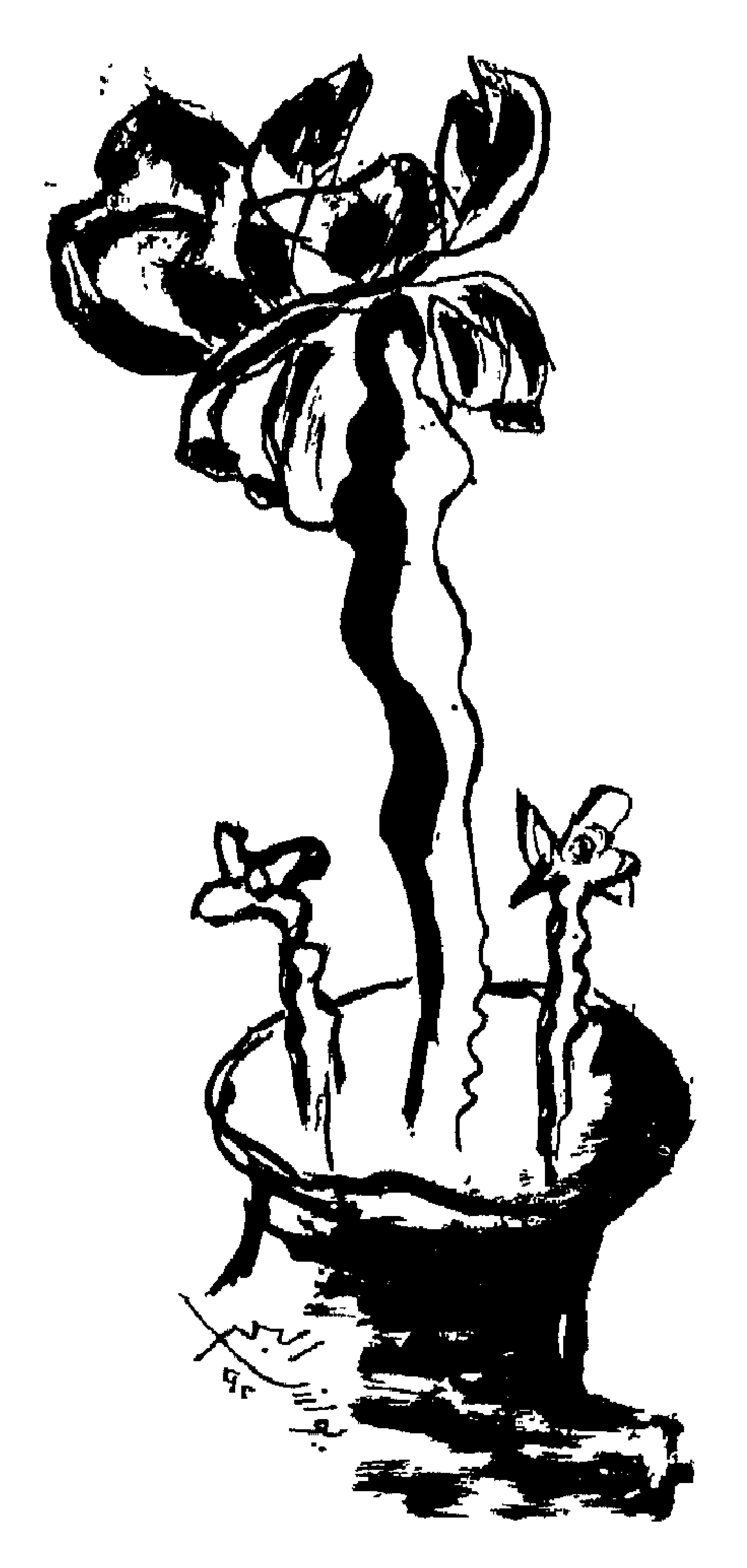
يلقى إلى الرقيب بالنظرة الحاقدة، وأواجهها بإهمال، أدعهم فى صفوفهم، يدقون الأرض بعنف، ويستجيبون لصيحة الرقيب الذى يطالبهم بتكرار الضربة دون ملل، وأتخير الزلط القريب منى، أحدف به ظهر يعد المائل على السلك ليجمع ملابسه الجافة، يستدير نحوي مهيأ للبكاء ضارباً الأرض بالبيادة.

- والله لأقول لحضرة العمدة.

ولكنه لم يسرع نحو مكتب العميد كما كان يفعل فى الأيام السابقة ■



حامد الأطمس: ابن البلد



إعداد وتقديم:

ماهر شفيق فريد

لا يكاد يذكره اليوم أحد، كما لم يكن - فى حياته - يذكره أحد (لن تجد له ذكرا فى «قاموس الأدب العربى الحديث» - ما أفدح ما به من نقص! - الذى حرره الدكتور حمدى السكوت ولا فى غيره من المراجع) رغم أنه كان موضع تقدير رجال من طبقة العقاد وأمين الخولى، وهو - فى رأيى - أعظم زجال مصرى بعد بيرم التونسى الأصول السكندرى المولد.

إنه حامد الأطمس الذى رحل عن دنيانا فى نفس يوم رحيل أم كلثوم - ٣ فبراير ١٩٧٥ - بعد أن جاوز الأربعين بقليل، وخلف ديوانين أولهما «صناع الربيع» قدم له أحمد رامى بقوله: «صاحب هذه المجموعة «صناع الربيع» يمتاز فى أزجاله بصدق التصوير وحسن التعبير، وقد تناول فيها صورا شعبية ومواقف وطنية وعاطفية فأجاد فى لفظ سهل، وأسلوب لطيف وروح خفيفة وأوزان مختلفة فكانت أزجاله مرآة صادقة فى عكس نواح كثيرة من حياة هذا الشعب المناضل».

(سلسلة الكتاب الأول، المجلس الأعلى للفنون والآداب ١٩٦٥).

وفيما بعد صدر له ديوان «ترنيمة العبور» الذى زكاه الشاعر فوزى العنتيل، وقد كتب عنه هذا الأخير: «لا تقتصر هذه المجموعة الزجلية على ما يوحى به عنوانها، أعنى وصف المشاعر القومية وتصوير بطولات حرب أكتوبر، ولكنها تتسع لتشمل كل ما يجيش فى النفوس مما يتصل بالسلام وبالتاريخ العربى، والآمال العظيمة فى غد مصر، وفى البناء والتعمير. وسوف يجد قارئ هذا الديوان أن حامد الأطمس قد التزم الحفاظ على تقاليد فن الزجل.. هذه التقاليد التى كانت مزدهرة حتى وقت قريب فيما أبدعه أعلام هذا الفن مثل : بيرم التونسى ورمزى نظيم وأبو بثينة وغيرهم من الزجالين العظام» (مجلة الثقافة ٢ مارس ١٩٧٦).

كان يدعو نفسه زجالا، ولم يذيل قط عناوين قصائده بعبارة «من شعر العامية المصرية».

(لم يكن هذا التوصيف ، على أى حال ، قد شاع وقتها). ولكنه - فى هذا الإطار المتواضع - يتفوق على كثير من شعراء العامية المصرية ممن تجد أسماءهم على صفحات «أخبار الأدب» و«أدب ونقد» و«الثقافة

الجماهيرية، وغيرها من مطبوعات زماننا.

كان عصاميا فقيرا - علم نفسه بنفسه، وجاء إلى غول المدينة من ريف دمنهور. وعرفت أشعاره طريقها - بعد جهد - إلى الإذاعة والتليفزيون وبعض الصحف والمجلات. ثم مد له يوسف السباعى يد العون فعينه فى وظيفة صغيرة بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

كتب له بيرم التونسى:

فن الزجل محتاج

لعبقرى زيك

فى نورك الوهاج

يمشى على ضيك

وكتب له العقاد هذه الأبيات:

مالكش شريك فى أزجالك　　　وأنت شريك تهانيهم

تعيش للفن عقبى لك　　　وزودهم وزيد فيهم

ومن القلائل الذين كتبوا عنه فتحى سعيد فى كتابه «فى بلاط الصحافة والأدب» (سلسلة اقرأ، دار المعارف ١٩٨٥) (ودينى له كبير فى هذه الكلمة) يقول: «لقد حاول هذا الشاعر الذى امتصت شواغل لقمة العيش كل طاقته، حاول أن يبتسم للحياة قدر طاقته ولكن ملامحه الجهمة دائماً لم تتقن فن الابتسام.. فرحل فى منتصف الرحلة وصدقت كلماته عن نفسه:

دقيت لشراعى المرسى

وقفت فى نص الرحلة

إيه فاضل بعدها لسه

مش قلنا نودع أحلى!!»

وكتب عنه حلمى محمد القاعود: «كان ابن بلد، ولعله واحد من القلة القليلة التى ورثت روح «بيرم التونسى» حين تنظم وتحكى عن الشعب والوطن والإنسان المصرى.. لم يتعلق يوما بلقب «شاعر» كما يفعل بعض أصحاب اللغة المخنثة وفاقدو الموهبة وأدعياء الشعر.. والشعر والزجل منهم براء» (مجلة الثقافة الأسبوعية - ٢٨ أغسطس ١٩٧٥).

ومنذ أكثر قليلا قليلا من عام كتب عنه خيرى شلبى - ذلك الحكاء العظيم وإن يكن فنانا متواضع المستوى - (جريدة الوفد ٨ يناير ٢٠٠٨) فقال:

«إن حامد الأطمس يقتدى بأستاذه بيرم التونسى فى جميع قصائده القصصية. ولأن قصص الأديب الروسى أنطون تشيكوف قد خلبت لب ذلك الجيل وما تلاه من أجيال راهنة، وكان لقصته الشهيرة «عنبر ٦» سحر خاص وتأثير قوى على بعض كتابنا، إذ حاكاها مصطفى محمود فى قصة بنفس العنوان مثلما حاكاها يوسف إدريس فى أكثر من قصة من قصص الطب والمستشفيات، فلا بأس إذن من أن يحاكيها حامد الأطمس فى قصيدة قصصية بنفس العنوان «عنبر ٦» مدخلها يشى بمحتواها القصصى الغنى، وهو مدخل بيرمى الأسلوب لكنه مختلف المذاق:

سبع سراير فى عنبر ستة محطوطين

راقد عليهم - طبيعى - سبعة عيانين

فى السن فى الشكل فى الأمراض مختلفين

لكنهم فى الألم .. الكل متشاركين

لكل منهم حكاية.. بخلاف التانيين

تتقال تملى لكل جديد من السامعين

اللى يبالغ يبالغ.. الجميع راضيين

إن كانش يحكى لنا قوللى حا يحكى لمين

يبقى المرضى والسكات ولا نبقى مش نافعين

واليوم علينا تفوت الساعة فيه بسنين.. إلخ»

مختاراته التى أقدمها هنا مأخوذة كلها من مجلة «الأدب» (التى كان يصدرها الأستاذ أمين الخولى) فى أعوام ١٩٦٠/١٩٦١/١٩٦٢، وقد أوردتها بترتيب نشرها. تتراوح ما بين الصورة الزجلية، والقصيدة القصصية (ألا تشبه «جواب مستعجل» إحدى أقاصيص تشكوف التى تمزج بين الأسى والفكاهة؟) ويتخللها فقد اجتماعى لسلوك الناس ونقائص المجتمع: الخيط الأبدى لكل زجال . «يا ماسك الأرغول» تحية لبيرم التونسى. «فى عيد الأدب» تحية لمجلة «الأدب» (كلمة «أمين» الأولى فيها بين حاصرتين تشير إلى أمين

الخولى، «المحبة اللى جمعت بين أمين وأمين» إشارة إلى جماعة الأمناء التى كان الخولى رائدها فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة القاهرة. «أدعى للأدب تبقى» اشارة إلى مجلة «الأدب» التى أفسحت صفحاتها لأزجال الأطمس).

لحامد الأطمس أزجال أخرى أذكر أنى رأيت عددا منها فى مجلة «الحياة» وكانت مجلة أسبوعية - لم تعش طويلاً - تصدر فى مطلع ستينيات القرن الماضى، ويرأس تحريرها يوسف السباعى، ويشرف على صفحاتها الأدبية عباس خضر. وأذكر من أزجاله فيها زجلا عن الفارق بين السينما المصرية والسينما الأمريكية مطلعه (إن لم تخنى الذاكرة):

فلم الموسم شغل أمريكا   بطله بطله بيضرب يد نضيف
بيعلمنا ازاى العركة   وازاى يبقى الشخص خفيف

ويمضى قائلاً إنه تهريج - حقا - ولكنه تهريج بعلم واتقان على العكس من أفلامنا التى هى - فى الأغلب الأعم - تهريج ولا أكثر.

وله أيضاً - فى نفس المجلة - زجل ينتقد فيه عقدة الخواجة التى تجنح بالكثيرين إلى اصطناع كلمات أجنبية فى أحاديثهم - تظاهرا بالعلم والتميز - ومطلعه:

اللى ف باريز بيتكلم باريز يانى   واللى فى ايطاليا كلا موكله طليانى
ومستحيل تلتقى فى انجلترا واحد   بيخلط الإنجليزى بكلام تانى

ثم ينعى على قومنا أنهم أخذوا من لغات أجنبية (بونسوار - مسيو من الفرنسية، إلخ...) وتنكروا للغتهم القومية وهى قلب هويتهم (أكتب هذا من الذاكرة بعد أكثر من خمسة وأربعين عاما ومن ثم اعتذر إذا كنت قد حرفت - ويكاد يكون من المحقق أنى فعلت - بعض كلماته، فالذاكرة تخون).

هذه باقة زهر صغيرة أضعها لى قبر شاعر نابغ ظُلم فى حياته، ولا ينبغى أنه يمتد الظلم إلى ذكراه بعد مماته. وأقول لكل من بيدهم مفاتيح الحياة الثقافية فى بلادنا مقولة أبى العلاء:

لا تظلموا الموتى وإن طال المدى .. إنى أخاف عليكمو أن تلتقوا.

م.ش.ف.

شحيبر

المغرب بتدن، والناس فى البيوت
خايفة لو حاتطلع م السقعة تموت
والراجل بينده ،حى على الصلاة،
لكن مين يجيبه.. العزبه سكوت

•••

النسمة يا ،طوبة، بتشيل السدود..!
فى هبوبها يا طوبه أقوى م البارود
الناس - استكنت - من نص النهار
إلا من ،شحيبر، .. قاعد ع الحدود

•••

وحدودك يا عزبه ع الترعة هناك
بتنادى اللى ماشى ايه - لازمة - مساك
روح بيتك وولع ،راكية، نار قوام
اتدفى وولادك تتدفى معاك..

•••

والريس ،سلومة، بفلوكته حزين..
م السقعة ،مرسى، مستنظر ف مين،
،ابن العمده، طبعا حايجيه بالحمار
ليه بس الليلادى هما غايبين؟!

•••

صار يدعى سلومه ما يغيب عليه
السقعة شديده حاتطلع عنيه
وشويه وشحيبر جاله بانتظام
بيه رعشة قوية واتوسل إليه..

•••

قال يعنى سلومه راح ياخده معاه
وايه يكسب سلومه من كترة دعاه؟!
ابن العمدة - طبعاً -راح يديه فلوس
وشحيبر مفلس لا تملك يداه..

أدب ونقد

•••

لو لأن «اليهودى» يا سلومه تلين

لشحيبر وتراف م البرد اللعين

لافاد التوسل.. ولا فاد الرجاء

ما تعديه لا يصبح ضمن الميتين!

•••

والحل .. أنك أنت يا شحيبر تبات

ع الترعة . وتاخدها وتموت من سكات

الريس سلومه مش واخدك خلاص

والترعة فى عومها محتاجه لساعات

•••

مرت ساعة واكتر وابن العمدة عاد

شايل فوق حماره «حاجه - للولاد

اترجى شحيبر ف «البسيه» حبتين

ودا كله معاهم . ما اثر وفاد..

•••

ابن العمده عدى وحماره كمان

وابتدت «الفلوكه» تمشى باتزان

وشحيبر بيصرخ .. عدونى يا ناس

وصراخه كأنه ما دخلش الودان

•••

صار قاعد ينوح وازداد فى النواح

كان عاوز يروح ولا طالش الرواح

وابتدا «المؤذن» ينده من جديد..

- للعشا - بأعلى صوته «حى على الفلاح»

•••

الدنيا بسرعة جات «شاتيه» قوام

بعديها بشويه انكشف الظلام

البدر اللى غاب فى طى السحاب

فى سماه بان منور فى عز التمام..

•••

وف وسطك يا ترعة جرى حادث عجيب
خلاك باشحيبر م المنظر تشيب.!
واللى تم كله.. أسبابه .الحمار..
خلى الهم حالا فى صاحبه يصيب

- بيحملق - بعينه شاف حبة خضار
الموج كان .لاممهم. وجايبهم كتار
بيميل يجيبهم . علشان النصيب
راح .قالب. القلوكة ح الجنب اليسار!

راح ابنك يا عمدة فى الترعة ما بان
راح ابنك يا عمده وحماره كمان..
وسلومه بشطاته نجا منها وعام
وكأن الحكاية شىء منها ما كان..!

مين شاف الحكاية يا شحيبر سواك؟
ما شاف الحكاية غير - ربك - معاك
المقصد سلومه أهو عادلك قوام
بفلوكته ورسى يا شحيبر حداك..

قال لك : يا شحيبر أنا برضك أخوك
واللى شفته أوعى يعلم بيه .أبوك.
وتعالى معايا.. حانروح سوا..
راح أعشيك وأخلى - لولاد - يكرموك

اترجى فى شحيبر يا سلومه كتير..
خده بيتك بسرعة وافرش له .الحصير.
وابن العمده .سره. وحماره العزيز
سرك فى شحيبر .. اعتبره ف بير
مجلة الأدب - مارس ١٩٦٠

أدب ونقد

يا ليل يا عين

قال الفتى موال — أجمل ما فيه اتقال

كلمة .. يا ليل يا عين..

كلمة لها معانى — وحاعيدها من تانى

واقول : يا ليل يا عين

قالها على حاله — عاشق ضناه جاله

كان قلبه على كفه — مر - الهوى - شاله

جرى ورا قلبه — لكنه ما طاله..

رجع وفاته هناك — حاله خنا يبقى له

والشمس طالعه يقول — على وتر مجهول

يا ليل .. يا عين

ويقولها فى الغيطان — فلاح هناك سهران

يقول يا ليل والصوت — زيه تمام عرقان!

يشقى فى ليل ونهار — شقا يهد الجان

وراضى باللقمه — ورقدة الخلان

سرح الهوى وياه — وبدال ما قال الآه

غنى يا ليل يا عين

والناس تنام الليل — وده بهمه وحيل

ما يعرف النوم فين

ونقولها - خالى البال - — ساعات عراض وطوال

قالها بنغم محزن — زى اللى بخته مال

ولو حا تسألنى — بيقولها ليه أمال؟

اقول دا شىء فى النفس — والنفس لها أحوال

- يجوز له - فى الماضى — طيف لجلته بينادى

غنى يا ليل يا عين



والّلى ف سعده يا ليل — يداعبه طيف الويل

يحتار ما بين الاتنين

قالها «مغنى» ومات — راحت عليه سنوات

ورددها، وراه — الوفات وراء الوفات

قالها ف - شبه جنون - — فى أعصب الحالات

دلوقت علشانها — بتتعمل حفلات

دلوقت .. أمانه عليك — كام فى الوجود حواليك -

بيقول يا ليل يا عين؟

واسأل - كمان - يا ليل — اللى دموعه سيل

بيجيب دموعه منين؟!

أغنية دمشقية

فى مثل هذا الشهر من العام الماضى زار الشاعر حامد الأطمس مدينة «دمشق».

وفيها كتب هذه الأبيات:

•••

هلا بالورد . يا خولى - هلابه -
دا ورد الشام زودنى صبابه

•••

عشقت «دمشق» من قبل زيارتها
وراسم - ع السمع - عندى صورتها
ولما القسمة سمحت لى وجيتها
لقيت فى جمالها أكتر م الكتابه

•••

رأيت الحسن زايد عن حدوده
يأكد للإله عظمة وجوده
«بل قاسيون» حاضنها بين زنوده
مزود أرضها الخضرة مهابه

•••

ركبت الريح على دار الأحبه
وجابنى الشوق على جناح المحبه
يروح الفكر لك - يا بردى - حبه
ويرجع تانى - للنيل - والصحابه

•••

هلا بالورد ريان الشفايف
صحايف عطر من أجمل صحايف
فى وقت العصر يرقص للى شايف
وغصن «الخوخه» متباسك له الربابه

يا دار العز «دام عزك علينا
تكحل رؤيتك - دايما - عنينا
هلا بالورود يا «خولى» الجنينه
وغنى لى «الميجانا والعتابا»

مجلة الأدب - مايو ١٩٦٠



فى عيد الأدب

بسم الأدب والأدب غالى عليك يا «أمين»
بسم المحبة اللى جمعت بين أمين وأمين
أهدى التهانى وادعى للأدب تبقى
شمعة تنور طريقنا للحقيقة. أمين

مجلة الأدب - مايو ١٩٦٠

يا ماسك الارغول

يا ماسك الارغول ناحت مواويلك
راح اللى كان بيقول ومين يغنيلك

يا ماسك الارغول

شاف الحياه كروان فكر يغنيلها..
قام التقى الأحزان فى الناس بتقتلها

شاف الغنا عيبه
فى الذل والخيبه

ندر يبيع الروح علشان صفانيلها
وخلى من «أبوح» آيات نرتلها

«بيرم» ومين غيره
اللى لعب دوره؟

نبه - عيون وعقول - يشهد بها جيلك

يا ماسك الارغول

قال ع الفساد .. دا فساد قالوا عليه «تونسى»
نفاه وطرده «فؤاد» لما انكشف جنسى

ونادى من منفاد
بلده اللى مش طايلاه

خمسة وعشرين عام دار فى البلاد سواح
يشرب من الآلام أكتر من الأفراح

صور حياته بيوت
م المستحيل حاتموت

ومستحيل حايزول قولك وترتيلك

يا ماسك الارغول



شال «القلم» وبراه   وخط بيه فنه

خش «الألم» جواه   على كبر سنه

عاش للألم والآه

والناس تقول: الله

نسى حياته.. وداب   في الناس ومشاعرها

فيه العمل .. ما غاب   عن - مصر - شاعرها

«أبو الملاحم» مات

يا حسرة الأبيات

العمر لو بيطول   من عمري اديلك

يا ماسك الارغول

مجلة الأدب - مارس ١٩٦١

جواب المستحيل

قدام - صندوق البوستة - غلام
عنده من السن ٦٢، عام..
طلع من جيبه - جواب - ورماه
من بعد ما باسه . ورا وقدام

ورجع - من حيث أتى المذكور-
يستنظر فى الرد المنظور..
ومشى .. ومسطرته تصور صوت
ناتج عن لمس - حديد السور-

وتركته يتوه عن عينى وأسير
هو ف تفكير .. وأنا ف تفكير..
"واحد جه حط جواب ومشى"
"شىء عادى .. بيحصل منه كتير"

لكن اللى بيرمى جواب . عادته
بيكون علشان قضيان حاجته
لجل سلام. على أخ عزيز..
أو شوق وحنين لجل حبيبته

وده لسه صغير الأحباب
علشان يرميلهم بايده جواب
يبقى. الموضوع فيه سر كبير
والسر وراه - حتما - أسباب

فى "البوستة" يلاقوا جواب مقفول
مكتوب برصاص - وكتابته تقول:
"حضرت. بالتيه المفتوحة:
والدى "الأستاذ سيد زغلول"

أمـــا العنوان . مـن غــيــر عنوان!
طـيـب .. وأبـوه - ده - ف أى مـكـان؟!
نـسـى يـكـتـب ايـه عـنـوان والـده
أمـال حـانقـول ايه .. غـيـر نـسـيـان؟!

تحـتـار يا «مـعـاون» تـعـمـل ايه
فـى جـواب عـنوانـه يـدل عـلـيـه..
اداه - لـوكـيـل البـوسـتـة - يشـوف
لـه حـل.. ويـفـتـحـه هـوه باديـه
ويـبص وكـيـل البـوسـتـة. يشـوف
أعـجب مـكـتـوب . واغـرب مـظـروف!
الإمـلاء غـلـط . أمـا الأسـلوب
مـن نـوع - بيـمـر عليـه -.. مـعـروف

وقـرأ كـلـمـة «الـلـه أكـبـر»
من قـبل خـلافـهـا مـا يتـسـطـر..
ثـانـى سـطـر .. إلـى والـدى الـفـاضـل
أهـديـك - سـلامـا - مـتـعـطـر..

مـن بعـد سـؤالـنـا عـن الأحـوال
نـتـمـنـى تـكـون مـرتـاح الـبـال..
أمـا مـن نـاحـيـتـنـا جـمـيـعـا
فـأمـلـنـا نـراك.. وده أحـلـى مـنـال

- وأحـيـطك علـم - أمـى بـقـالـهـا
فى «المستـشـفى» جـمـعـه بحـالـهـا..
وأنـا وأخـتـى لـوحـديـنـا فـى دارنـا
والدار .. مـافـيـهـاش حـاجـة ناكلـهـا

عـمـى فـى أسـوان، زى مـا تـعـرف
والـخـال مـن شـهـر مـا بيـشـرف..

ورجـــــــاءنـا حـــــــيـن يـوصـل هـذا
تحــــضــــر بطرفنا - لتـــتـــصـــرف -

ولأول مـــــــــرة . راى ،الــســــــشـــاعــى،
،الـــريـــس، يـــبـــكـــى - بــدون داعـــى..
ويـقـــول لـه: قـــوام روح جـــيـب قـــهـــوة
تـســـاعـــدنـى شـــوية علـي صـــداعـى!

ويـــحـــط ف قـــلـــب الـــدرج - نـــدا -
الـراسـل لـه - مـــــا يـعـــوزش كـــــده
أحـــوال و- ظروف - لـهـــا أمـــر عـــجـب
والحـــل يـــكـــون ايـــه بـــس فـــى ده؟!

وتمـر ليـــالـى كـــتـــيـــرة العـــدد..
و.الـراسـل. يـســـــتـــنـظـر فـى الـرد
ويـمـــر .البـــوسطجى. قـــدامـــه
مـن غـيـر مـا يجـيـب لـه جـواب من حـد

مجلة الأدب - مايو ١٩٦١

٣ قصص للأولاد

الواد لسمر

تحت الجميزة . قعد ،راعى،
بيص لغنمه بعين واعى
راجل له هيبة الرجالة
مستنى تمر ،القيالة،

••••

،فريحة ولا.. حلو حليوة
بيغنى ف حتة غنيوة
الشمس مخليـاه أسمر..
لها طعم .. وأحلى من السكر

••••

،الليل فات يوم . على شجر التوت
،معلهش يا توت. الليل حايفوت
التوت أسمر وبات زعلان،
والفجر يا توت لازم حايبان،

••••

واتفكر أيام ،العدوان،
وف يومها خدت أربع خرفان
وأزاى ،العسكر ضربت أبوه..
علشان غلبان جوله وسرقوه!

••••

مع أن أبوه لو كان وياه
لكن يا خسارة ما كانش معاه
م دفع .. كام صاغ لاربع تنفار
غير حتة شومة ،خمس تشبار،!

••••

ويعود لسمر من دى الرحلة
من بعد ما نشن - بالنبلة
على حس ،يمامة، نوى يصيدها
رجعها .. عشان شاف أولادها!!

تاجر العصى

كان فيه ف بلدنا زمان
راجل تاجر عصيان
بيتاجر فى .النبابيت.
ويتاجر فى الخرزان

••••

يخلق للناس خلافات
ويقيم بينهم خناقات
علشان ما يبيع للناس
منفعته على أذيات!

••••

خش فى يوم بين اخين
وقع بينهم لتنين
طبيعى الاثنين راحوا
اشتروا منه عصايتين

••••

جه واحد م العاقلين
صالح أخين .هايجين.
واتصافوا بعد ما عرفوا
العركة ف صالح مين.!

••••

وف يوم فات البياع
ماشى وقصده استنفاع
مسكوه لتنين ضربوه
وعليه الخرزان ضاع

••••

من يومها البياع تاب
يفرق بين الأحباب
وعمل خرزانة .كراسى.
واتفتحت له الأبواب

••••

أدب ونقد

السبع

حـــــارتنـا ف وسـطهـــــا الأولاد
بـتـلـعـب فـى صـــــفـــــا ووداد

وشــــمس الـعـــــصـــــر أنـوارهـا
جـــمـيلة وهـادية - كـــالمعـــتـــاد-

••••

وراح الـطـفل بـالـطـبـــاشـــيـــر
يـصـــــور ع الحـــيـطان تـصــــاويـر

رسـم نـخـلـة . ف ريـح تـرعــــــــة
وتحت النخلـة ،ســبـع كــبــيـــر...

••••

فى ايد الـــســبع ،ســيف بتـــار،
يحــــصل لـه تلات أمــــتــــار

وكــــــمـل مـنـظره بـغــــيـطـان
وشــــجـــرة مـطـلـعـــــة ،نـوار،

••••

وراح عن - بـعـــد - شـــاف رسـمـــه
لقـــاه مش ناقص غـــيـــر اسـمـــه

وحـــاجـــة بســـيطة.. أو تـكمـل
تـزيـده حـــلاوة فـى كــســـمـــه

••••

وفـــعـــلا .. راح عـــاملـهـــا قـــوام
عـطـت الـصـــــــورة فـكـرة تمـام

بقى الـســبـع ف شـمـــالـه الـسـيـف
وأمـــا يـمـــيـنـه . ضـــاربـه ســلام

••••

وحـــــيـث انـه صـــــبـح راضـى
بـحـث لـه عـن مـكـان فــــاضـى

وبـيـن الـســـــبـع والـنـخـلـة
بـخط .الـرقــعــة. راح مـــاضـى!

أدب ونقد

عيش وملح

.. ودقت المزيكة دور - كــادنى الهــوى -
وقــام جــدع . طـوح - بلاسـتــه - فى الهـوا.
وهات يـا رقص .. وبـعــدها غنى باليل:
.يا ليل.. حـبيـبى جـرحنى ومـخبى الدوا.

ويكمل .الموال. ف رقـة وانسـجـام
مـا بين. أعـد. وكـمـان. وتانى . ويا سـلام
ويقـوم جـدع غـيـره - بربع جنيـه - ورق
شـافـه .شـاويش الفـرقـة. رح قـايل: سلام!

ضـرب السـلام.. وصـاحب .النقطة. ابتـدى
يهـدى .التـمـاسى. للعـريس. ولده وده..
وهـديت الأصـوات . ف وقت .المطربة.
مـا دندنت للـفـرقـة دور .هادى الهـدى...

.هادى الهدى. أهـدى اللى قلبه مـن حـجـر.
.اللى شـغلنا . وبعـد مـا شـغلنا هجـر...
ويتـوه بقـيـة .الدور. ف مـعـازيم العـريس
وف النهـاية .بسـقـفـه جامـدة. تتـفـجـر..

أمـا العـريس.. الله يعـينه ع اللى فـيـه
عـمـال يقـابل اللى من - بره - يجـيـبـه
ويـدور يخـدم ع اللى جـوه.. وهـكـذا
الليلة عـدى نصـهـا . مـا حس بيـه

الليـلـة آخـر ليـلـة يا عـازب .. وداع
حـاتخش دنيـا كلهـا حب ومـتـاع
يا مـسـعـدك . لقـيت شـريـكـة فـى الحـيـاة
ع الحلوة والمرة سـوا.. مـافـيش نزاع

مـين كـان يصـدق يا على. تصـبح عـريس
واللى أنت كانت - جـمـعتك - يوم الخميس
بتـروح .. وترجـع تسـتلف م السـلافين!
مـافت حـد - بدون سلف - زمـلا ورئيس

ايه صـبـحك يا عـريس كـده. لازم هناك
أسـبـاب وجـيـهـة سـهلت أمـرك مـعـاك
قـال الجـدع .حـسـونة. بيـاع الخـضـار:
على لطيبـتـه طال .حمـا. .. عقبال حماك

يوم مـا طلب ايد بنتـهـا قـالت له: شـوف
بقى الحكاية . أصـبحت مافيهاش كسوف
اللـى يـا ابنـى تـوفـره . هـاتـه هـنـا..
وانا حـادبق لك جـهـاز ف أقـرب ظروف

علـى. مـسـك ايده شـوية ع الفلوس
وبطل الدخـان. ووفـر ف الغـمـوس
راحت حـمـاته اشـتـرت. شـهـر .الدولاب.
وشـهـر تانى .. اشـتـرت .أودة الجلوس.

وأمـا الجـهـاز أصـبح تمام..اتدبروا
ف كل شىء لازم. ليـوم مـسـتـنظره
والليلة ادحنا ف .حنتـه. مـبـروك عليـه
لتنين . مـا حـدش فى أخـوه نسـتسـخـره..

أدب ونقد

الفـرح يا علوه حـقـيـقى بان عليك..
بس الشطارة . تشيل عروستك بين عنيك
لقيت حـمـا تحـبك. ودى نادرة قـوى
اللى تقـوم بالدور ده.. أو تأخـذ اديك
،طفف،من المعازيم بتـدخل فى الزقـاق
اللى اتملا بالناس ومن كـتـرتهـا ضـاق
امـا ،المعلم هابو، بيـاع الفـسـيخ..
هوه اللى وحده جاى لتعكير اللى راق..

حـالف طلاق ليـبوظ الليله عليـه..
لو حتى فيها سجون . حايحصل يعنى ايه؟!
شـرب ،براندى، وجاى له بعصاية شوم
- ايه يا مـعلم هابو . بس الشـر ليـه؟!

آمال مـا حدش قال كده فى يوم مـا ،على،
مـا جانى فى ،الحتة، بتاعتى ونط لى
وشطب الفـرقـة ويوظ لى الفـرح
- مـعلهش .. مـا هو ده فى الزمان الأولن

أيام مـا كـان لسـه على ،عشـرين سنة،
يعنى مـا يدريش زى واحـد مننا..
جرى ايه يا حسونة .. د ،تار، مش ملعبة!
ايه يا مـعلم هـابو .. دى مش جـدعنه

بالفـرض - بوظ لك - فـيمـا مـضى -
أسبل على الماضى ستـار .. شىء وانقضى
ازاى بقى .. هو جـدع وأنا ،شـركـسى،؟!
مـا هى أصلها حاجة ماهش متقضدة

ردت ف - احـتـكـار
لدرجة أن الواد ساعـتـهـا دمـه فـار..

وحـولوا المعازيم نظرهم ناحـيـتـه
وحـبـه حـبـه . فى الفـرح الغـمـز دار

- السكر - كـبـر له الحكاية برجله
خـلاه عـمـل. اللى أنت ناوى تعـمله
ومـا كـانش يحصل أى شىء م اللى جرى
لو كـان لقى واحد سـاعـتـهـا عـقله..
،الامـاروزات، مـا يأمـر زوشى لرقـاصـين!
لو كـان عـامل ،أمـارون، ودى ناس فنانين
لو كـانش تبقى فى حمى صاحب الفرح
عـيـبـه علينا - والنبى - يا مـعلمـين!

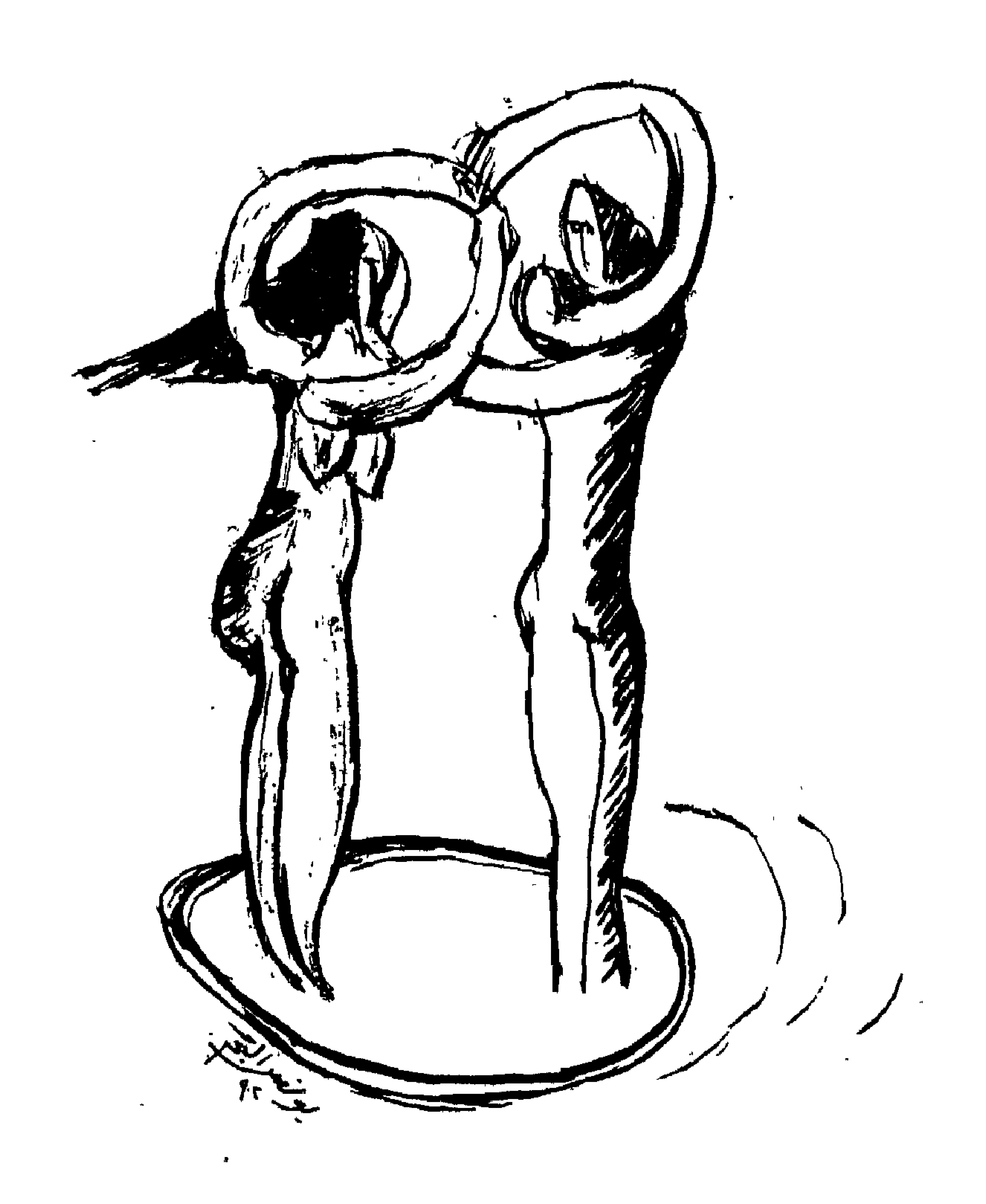
ايه يا مـعلم هـابو! حـتى مش تمام
اتكلم اتكلم . وايه يعنى الكلام؟!
كلام! مـا يبقـاش فى الفـرح يا معلمى!
دى - ست - مـهـمـا كان . وظلومتها حرام

على كل حال . ادخل معايا أخزى الشيطان
حـقك عليه يا هابو .. فين عشرة زمان؟!
ايام مـا حدش غيـر على كـان لك صديق
،يـا عم فـضك كل وقت وله أذان،..

اتلمت أهل الحـتـة كلك دخلوه
وجـا العريس. وترك على الخدمة أخوه
وفى - مجال الانس - تتصافى النفوس
وكل متعنقد ساعـتـهـا .. يسلكوه..

بيمسىء ع ،الرقاصة،

أدب ونقد



قال الجدع : يا اخواننا يا للى مشرفين
- الفاتحة على ابن الحرام - قالوا آمين
وبين عتاب القلب لبيض كله زال..
والكل قالوا لهابو.. احنا غلطانين

لكن «على» صاحبك. برغم اللى جرى
نسيت خلاص يعنى
«ليالى المندرة»؟!

دانت يا هابو أكلت وياه «عيش وملح»
وعيب عليك. تعمل عمايل «مصغرة»..

دا عيش وملح صحيح.! وسالت دمعتين.
من «هابو» .. خلو «على» يبوسه مرتين
وعدت الليلة . فى غاية الانسجام.:
أجمل ما فيها .. رقص هابو - بدكتين -!

مجلة الادب - يناير ١٩٦٢

عيد

.واحد. خمسة. تسعة . اتناشر.
ما تدققش على الأرقام..
هيصه ما بين - الكاس والآخر
مش راح تعرف شارب كام

•••

اللى بيسكر ما يدققش
واللى يدقق يبقى بخيل
واللى ف عيده ما بيبشريقش
يبقى العيد على قلبه تقيل

•••

وعشان ذلك طب «سعيد»
حاتقول ايه الناس أسرار
حد يخش البار ف العيد
والا يشوف العيد فى البار؟

•••

وانا لولا خوفى على «الإنسان»
كنت اخلى سعيد ف خناق
وامشيه م البار عيان
واقفل جوه البيت بطلاق

•••

لكن .. الحال ما وصلش لسوء
أكتر من دوخان.. وصداع
واللى بيسكر لما يفوق..
يعرف أن الخمر خداع

•••

قصر النيل
فاتح صدره برغم الجو..
كان من ساعه لطيف وجميل
صبحت حالته - عدوك - سو..

•••

راح البيت للمنتظرين
أم.. وزوجة حبيبه اليه
حب «يعيد» على الحاضرين
لكن أمره اشتد عليه

•••

خش بسرعة لاوضة النوم
بين نظرات الاستغراب
تنام بالبدلة وعدى اليوم
من غير حد ما يفتح باب..؟

•••

والصبحية تقوم «عصفورة»
تغسل طيره .. وتلبس طير
بوسه لماما من القموره
فيها العيد . والناس. والخير

•••

يصحى سعيد على قول عصفورته
رايحة اتمرجح مع «محروسة»
وأن كان بابا يفوق من نومته
ابقى قوليله يجيبلى عروسه!

مجلة الأدب- مارس ١٩٦٢

مشى سعيد على

أدب ونقد



إنسانية

الليلة .الفرن. يا خال زحمه
بصوانى العيد - ذات اللحمه -
واحتار .حسان. راح يعمل إيه
فى بطون ما بتعرفش الرحمة..!

•••

كان المفروض ياخد راحه
الناس ما هى كلها مرتاحه
الليلة العيد .. ع الدنيا سعيد
إلا أنت يا حسان.. بصراحة

•••

يرتاح إزاى؟ والناس ديه
واقفين له عشان التسوية
وده متعشم .. وده متعشم
والصبر زعيم الأدوية.■!

•••

ووقف حسان على بيت ناره
متمستل، على أحكام كاره
ولغاية الساعة تلاته قبض
مصروفه وروح على داره

•••

ومشى حسان بعد ما عيد
ع الحملى وعياد والسيد
أفكاره بتضرب وتلاقى
ودماغه بيحسب ويقيد

•••

له حق صحيح.. إيه راح يعمل؟
فى العيد ومطالبه اللى تبرجل
آخرتها خرج من أفكاره
على أن الراجل .. يستحمل

• • •

والعيد إن كان بيهنى ناسات
ويدوخ غيرها الست دوخات
ما قدرش يجيب الذنب عليه..
أن جه فى ،ربيع، أو جا ف حسومات!

• • •

ويسوقه السير لطريق الدار
ودماغه تقولش مولع نار
شايف بعينه... أنوار حواليه
إيه بس حايعمل بالأنوار؟!

• • •

وأظن شعور إنسان فران
طالع من عند النار همدان
له حق إن ،كانش، يهزه النور
مش برضه تمام وإلا انا غلطان؟!

• • •

وف ،بوظه، فى باب الشعرية
حود ،حسان، وخد له شويه
،القرعة، تجيله يطوحها..:
مع بعض ،الفشه المشوية.

• • •

ويغنى فتى جاى م النوبه..
ع الغربة . وع الشوق . والتوبه
وكلام الناس، وجفا الأحباب...
وظروف مش عاوزه تروق نوبه!
ويطل ،العيد، على ناس قاعدين
البال سرحان و،البطن عجين،!
مجموعة ناس.. يا خسارة يا ناس
مش وقت كلام .. حاتكلم مين؟!

• • •

ودفع حسان .. حق ،الدنان،

أدب ونقد

ساعة ما ناداه م الفجر أدان
ومشى - م العتبة ومنها إلى
سته وعشرين يوليه.. وسليمان

•••

شارع سليمان بالناس مليان..
النوم مالهوش ع العين سلطان
الفجر ولسه الناس ماشيين؟!
والواحد يظهر مش إنسان...

•••

مطرح ما يسير يعترف حوير
وروايح منها العقل يطير...
وتزوغ العين ف حاجات . وحاجات
لكن .. راح تعمل إيه يا فقير؟!

•••

ويفوت ع البار.. يلتقى أحوال
الكاس عمال بيقول موال..
والصبح يبان . على ناس هايمين
وخواجة عجوز، مسكين الحال..

•••

واقف بكمانجه .. يبيع ألحان
تسمع بالصاغ ،فاجنر وشوبان،
ع الشفه رسم بسمه عريضة
بتداري - حاجات - جوه الفنان

•••

ووقف حسان يسمع ببلاش
انغام طول عمره ما يسمعهاش..
بقى ده ،شحات،؟.. لا مش بيقول
بس الأيام.. ميلها ما خلاش..

•••

ومشى حسان .. زى السكران
من كتر ما شاف أشكال والوان

لا والله يا عيد برضه أنت سعيد
بس أنت تعوز أبو جيب مليان..

•••

ويمر نسيم الصبح عليل
يسرح وياه مع ماضى جميل
أيام الريف .. وجمال الريف..
وحاجات.. وحاجات موالها طويل

•••

كان زى اليوم ويا الأحباب
بيقضى العيد مع شلة شباب
الأكل يدور، والشاى ع النار
واسمع «حواديت» عنتر ودياب

•••

ويجيب «الناى» الواد حسانين
ويقسم دور «يا حليوة يا زين»
بين «المواويل الخضرة» يا ليل
بتروح ما بنعرف . بتروح فين

•••

كانت أيام يا أبو الحساسين
ما تروق.. مالك ماشى حزين
إن كان ع الغربة كتير م الناس
فى الغربة يا ريس منسجمين..!

•••

وفى أودته ينام وحدانى يا خال
لا حريم وياه ولا عنده عيال
«عازب ... ويتيم... وغريب الدار»
واهى سايره وبس وكلته عال!

•••

وتشوفه «القطة» تشب عليه
وتروح تلحس بلسانها إيديه
حاول أنه ينام ما عرفش ينام

طيب .. حـــا يضـــيع وقـــتـــه بايه؟

•••

لاعـــب فـــى الـــقـــطـــة وقــت طـــويـــل
راح يـعـــــمـــل إيـــه مـش لاقـى زمـــــيـــل
اتـضـــايـق .. قـــام فـــتـح الـشـــبـــاك
والـبـــــاب.. ونـهـض غـــــسـل المـنـديـل

•••

ويـشـم روايـح لـحــــمــــه تجــــيـــه..
من عند جـــيـــران مـــتـــحـــاوطين بيـــه
اشـــتـــاقـت نـفـــســـه وبـص لـقـى
القطة عـــيـنـهـــا بـتـــخـــرم فـــيـــه
مـــا هـو لـو وياه.. كـــان إيـه خـــلاه
يـســـتـنـى الـنـفـس مـــا دام هـفـــاه؟!
والـقـطـة كـــمـــان مـش راضـــيــــة تـفـــوت
الأوضـــــة. وتـوصـل عـــنـــد ســـــواه.

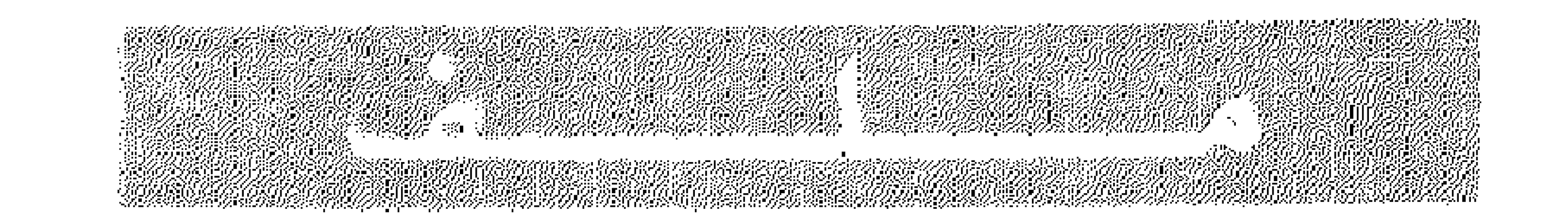
•••

طبطب على ضـــــهـــــر الـقـطـة وقـــال:
الـلـيـلـة.. لابـد بـأيـهـــــا حـــــال
راح أجـــيـب لـك لحـــمـــه يا .بيـــســـه. خـــلاص
إيـــه يـعـــنـــى؟ د كـل الأمـــــــــر ريـــال

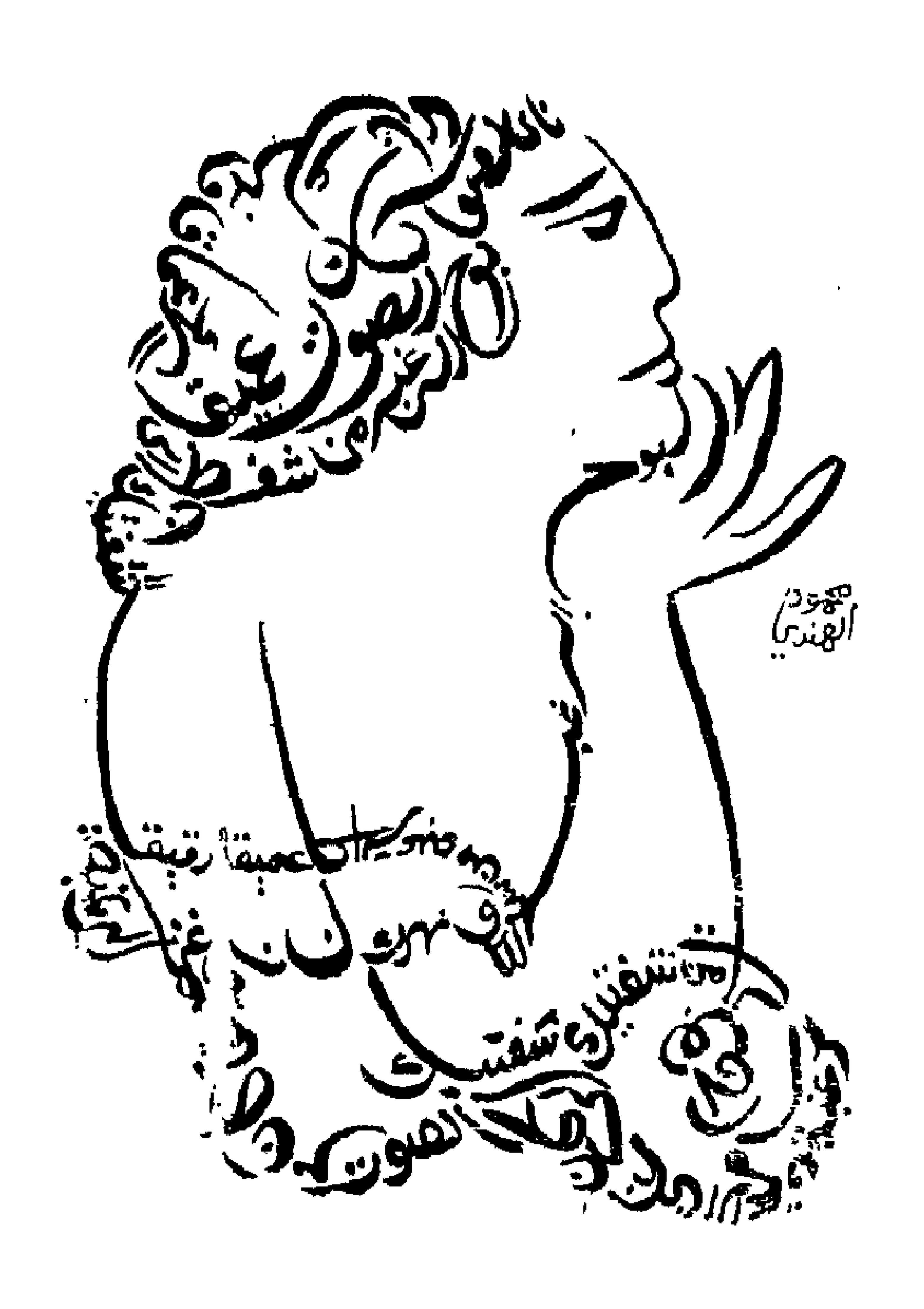
•••

وتـهـل عـلـيـــــه ريـحـــــة المسـلـوق
خلت حـــســـان يـجـــرى عـلـى الســـوق
وفـى آخـــر الـيـــوم بـعـــد مـــا شـطـب
اتـعـــشـــوا اتنين.. قـطـة. ومـــخـلـوق.

مجلة الادب - مايو ١٩٦٢



قراءات فى الرواية الجديدة



- محمد إبراهيم طه
- د. صادق الطائى
- د. أمانى فؤاد
- د. ماجدة إبراهيم
- يوسف الشارونى
- غيضان السيد
- إبراهيم محمد حمزة
- نضال حمارنة

يوسف أبو رية بين الأدبى والأيديولوجى

وش الفجر «نموذجاً»

محمد إبراهيم طه

دخل يوسف أبو رية إلى الأدب من باب السياسة، شأن معظم جيل الستينيات وبعض جيل السبعينيات،

فى مرحلة لم يكن أمام الأديب مفر من الانخراط فيها، فالصراع الشيوعى الرأسمالى لم يكن قد حسم بعد والمشروع القومى ليس بعيد المنال، والثورة التى اختبرت رسميا فى ٦٧ تضمد جراحها، وتيار أصولى يعاود البزوغ، كانت المرحلة محتدمة، ولم يكن أمام الكاتب مفر من الانحياز، حتى وإن أدرك أنه كروائى أكثر حرية من أن يسعه قالب، أو تستحوذ عليه أيديولوجيا، وأنه يجب أن يكون عزوفا عن إطلاق الأحكام أو تقييم الأفكار والظواهر، إنما يعرض لها ثم يتوارى هناك فى الخلفية حيث لا يراه أحد، محتفظا بهذه المسافة بين الفن الأيديولوجيا.

تنقسم مجموعة «وش الفجر» للكاتب الكبير الراحل يوسف أبو رية إلى قسمين كبيرين، الأول: «ضحكة الملائكة» ويضم ١٢ قصة قصيرة، والثانى: «كلبة سوداء فى المقهى» ويضم ٨ قصص تدور قصص هذه المجموعة على خلفية طبيعية للريف المصرى، بترعه وغيطانه ومقابره وبيوته الواطئة، وتتغلغل بين شخوصه الفقيرة لترصد علاقات أسرية وعائلية واجتماعية بين السلايف والضراير والإخوة لأب، وتصور

المقاهى الريفية بطاولاتها الصغيرة على الأرصفة، وجمر الشيشة، ودفعات الدخان المتتابعة من أفواه وأنوف شخوص فقيرة وبائسة بملابس يثقبها الجمر المتطاير، يعقبها سعال وخروج بلغم وبصاق. هذه الخلفية الإنسانية الخصبة هى التى تمنح المشهد القصصى واقعية ينبض بالحياة، وتنجو بنصوص المجموعة من الوقوع فى فخ الأيديولوجيا.

وبالرغم من هذه الخلفية الإنسانية، تطل اتجاهات يوسف أبو رية الفكرية والأيديولوجية من بين السطور، لتضيق هذه المسافة غالبا، إلا فى لحظات نادرة، كان يتحرر فيها من أسر السياسة أو الأيديولوجيا؛ ويسلم نفسه للحظات من الفن القصصى الإنسانى الخالص، الذى يرقى بها فى ظنى إلى مصاف القصص العالمية ، لكونها لحظات إنسانية بوجه عام، صالحة لكل زمان ومكان.

تتضح الأيديولوجيا فى قصص مثل : (التحاريق ، والرشح و الأسود والولد الكفيف يرى فى الحلم ويوم للدود، و.أول النهار، واللعب خارج الدائرة، وكلبة سوداء فى المقهى، والرجل ذو البطن المفتوحة والآخرون). أما فى اختيار زاوية الرؤية أو اللحظة القصصية أو اللغة أو طريقة السرد المباشرة، أو التدخل فى إنهاء القصص حسب قوانين الأيديولوجيا وليس بحسب مجريات الأحداث نفسها، أو إنتهاء بالرسالة التى تبثها القصة، ففيما يظل لسنوات طويلة معمل الجبن لصاحبه محمد أبو ثابت مصدرا للأذى والرشح على البيوت المجاورة، دون أن تجدى فى إيقافه مناشدات أبو أمين الجار، ولا مناشدات مستخدمى الطريق من المارة، يأتى الحل بغتة فى نهاية قصة .الرشح. بتحرك حمودة ابن أحمد أبو أمين صاحب البيت المضار، ومن خلفه الجموع الكثيرة، ليلقى بصاحب المعمل فى الوحل، ليكون الرهان على الحل الجماهيرى فقط، وقدرة الجموع فيما لو تحركت على الثورة على الظلم.

كما يبدو الصراع الطبقى واضحا فى قصة .كلبة سوداء فى المقهى. ولو بشكل رمزى ، بظهور كلبة سوداء من سلالة أجنبية مع صاحبها على المقهى وسط دهشة الفلاحين البسطاء، لا تأكل سوى البيض واللانشون والبسطرمة. كلبة تفهم كل ما يريده صاحبها، ثم يمر كلب ضال بارز الضلوع ، متوجس من أن يركله أحد بقدمه، أو يرميه آخر بحجر، يشم الأرض من حول عربة السندوتشات بحثا عن لقمة، ويدور صراع بين الكلبة زيزى والكلب الضال بإشارة من صاحب الكلبة، فتوشك زيزى أن تهزم الكلب المتضور جوعا والذى لم يكن مستعدا للمعركة، لكنه ينجح فى النهاية فى دفعها ونتف فروتها حتى تصرخ، وسط تشجيع الفلاحين البسطاء

على المقهى، إلا أن صاحب الكلبة ينهى الصراع بطريقته، حين يميل على الأرض ويرمى الكلب بحجر ثقيل فيعوى بعيدا وتعود الكلبة إلى صاحبها.

ويرفض أهل القرية خفة اليد والنصب كوسيلة للتسول فى قصة .اللعب خارج الدائرة. عندما يمر بالبلدة كل يوم أحد الذين يستعرضون مهارتهم فى القفز من حلقة النار أو التخلص من الحبال الغليظة التى تكبلهم على دقات دف تجمع فيه زوجاتهم النقود من المتفرجين، وتنتهى القصة باتفاق الفلاحين على توثيق الرجل بالحبال بطريقة غير التى يريدها، فلا يتمكن من فك نفسه ، ليظل يصرخ ويعوى.

وفى قصة .الرجل ذو البطن المفتوحة. يجد النسوة فى القرية رجلا غريبا، بطنه مفتوحة، وتتدلى أمعاؤه إلى الخارج، فيعطفن عليه ويتكلمن معه، إلا أنهن سرعان ما يكشفن انه جاسوس وأن امعاءه بلاستيكية، وأنه يريد أن يجمع معلومات عن أبنائهن فى الجبهة.

وفى قصة .شجر صغير أخضر. يفشل الجد فى تسلم أرضه التى آلت إليه بحكم المحكمة، برغم وقوف الشرطة معه، من المزارعين الذين يقومون بقذف الجد وأولاده والضابط والجنود من فوق الأسطح بالحجارة حين امتدت أيديهم لتقطع الأشجار الصغيرة، ورغم اعتقال الرجال فى البوكس، إلا أن كبير العزبة يخرج مادا عصاه فى الهواء ومعه النساء قائلاً: على .جثتى. ثم يبدأون فى رمى الحجارة خارج الأرض ورفع الشجرات الصغيرة الميتة. إن رسالة القصة واضحة ، الأرض لمن يزرعها وليست لمن يملكها.

وفى قصة .الآخرون. يحتل جنود ساحة السوق الذى يلعب فى الصبية، ويمنعونهم من اللعب، فيظلون يفكرون فى طرق صبيانية للتخلص من هؤلاء المسلحين، وحين تفشل اقتراحاتهم ، يدخلون الجامع ويتوضأون ثم يبدأون فى الدعاء عليهم.

إن القصص التى تنتمى إلى السياسة بوجه عام وإلى عقيدة سياسية بعينها كثيرة فى هذه المجموعة، لكن يوسف أبو رية كان حريصا فى البعد عن المباشرة، وحريصا الا يقع فى فخ الدعاية، أو أن يصير بوقا، إيمانا منه بأن الأيديولوجيا إلى زوال بينما الفن إلى بقاء.

ولذلك جاءت قصص: (ضحكة الملائكة، والغائب، والرجل الأخير، ووش الفجر) على وجه التحديد، خالصة من أى فكر أيديولوجى، مخلصة للإنسانى بوجه عام، أقرب ما تكون إلى كتلة من الفن الخالص الذى يرقى بهذه القصص إلى مصاف القصص العالمية؛ ففى قصة .ضحكة الملائكة. مشهد إنسانى

بالغ العذوبة والرقة لرجال يخرجون من الجامع باتجاه الطريق الأسفلتى، حاملين فيما يبدو جثة طفل ملفوفة فى بشكير، ويتطلعون إلى البعيد فى انتظار شخص ما لكنه لم يجئ، وحين ينحرفون إلى طريق ترابى مجاور لترعة، تشرئب أعناقهم ويحدقون باتجاه الشمس الغاربة، لكن أحد لا يجئ، وحين تلوح من بعيد شواهد القبور نجد فى انتظارهم شيخ ومساعده، يأخذون الطفل ويدخلونه إلى فوهة القبر، وقبل أن يغلقوا عليه الباب، يلوح فى حمرة قرص الشمس خيال بعيد لرجل يأتى مرهقا، يرتدى قميصا وبنطالاً، وما أن يصل إلى أول الواقفين حتى يرتمى فى أحضانه ، فيقول له: اجمد، ثم يخرجون له الطفل ليلقى عليه نظرة أخيرة، فيجد ابتسامة على الجسد البارد أشبه بابتسامة الملائكة.

هكذا مشهد إنسانى غائم التفاصيل والملامح، لكنه عذب ومؤثر ومنزه عن المصالح والمنافع، ولعل أجمل ما فيه هو الغموض، فنحن لا نعرف من الرجل ولا اسمه ولا اسم الطفل الميت، لكنه مشهد إنسانى رائع ولحظة قصصية عالية.

كما تسرد قصة .الغائب. مشهد جدة تنطلق مع حفيدها وجموع من الجيران إلى محطة القطار، لتلتقى بالابن الغائب فيما يبدو منذ سنوات، لكنه ينزل من القطار محاطا بجنديين، وفى يديه كلبشات، يسأل أمه عن سيد، فتقدم له ابنه الصغير محمد الخجول الذى لا يقوى على الاقتراب منه، وحين تنتهى الإجراءات ويعود الأب إلى بيته يحييه الجيران والرجال والنسوة بحذر، وحين يحدق فى صورة بلا إطار، يصمتون ويصون فى الأرض، فيضم طفله إليه فيما يتسرب الزوار واحدا تلو الآخر، لتنتهى القصة على هذا المشهد دون أن نعرف المسكوت عنه: أين الزوجة ، ومن يكون سيد، ولماذا كان السجن ولا كم كانت الفترة، إنه الغائب وكفى .

وفى قصة .الرجل الأخير. يرصد الراوى مشهداً لرجل يجلس على مقهى يرتدى عباءة مهدولة على كتفيه، يشرب الشيشة ويترصد البيت المواجه للمقهى ثلاثة أيام، ولفترة طويلة يظل يدخل البيت أطباء ويخرجون، ويسيطر على البيت قلق وحزن، وحين يخرج الطبيب فى اليوم الثالث من الدار، يهم الرجل عن المقهى ويستأذن فى خضوع من ابن الرجل المريض: (بعد إذنك يا أستاذ .. يعنى لو تسمح .. أطل على والدك؟) فيستغرب الطلب ويتردد لكنه يسمح له بعد أن يرى ارتعاشة تجاعيد الرجل ورغبته الصادقة التى لاحت فى رقرقة عينه المخنوقة، ويكح الرجل ويتنحنح وهو داخل البيت، وتوسع له الأم التى تسأل ابنها عن الرجل، فيقول: ماعرفوش، ليتقدم نحو الراقد على السرير فاقد الوعى، تصعد حشرجته على جفنين



منتفختين ودمعة تسيل من جانبه، تنسدل العباءة عن كتفى الرجل الذى وقف يتأمل ملامح الوجه العارى من عمامته ومن بهائه الذى ألفه والخالى من التهليلة المنشرحة التى كان يلقاه بها، فيرجع إلى الخلف حتى يدوس أطراف عباءته، ويكاد يسقط ويتهاوى مخرجا منديله، وواضعا رأسه بين ركبتيه على عتبة الحجرة، وتنتهى القصة هكذا دون أن توضح من هو الرجل ومن الميت وما علاقتهما لكنه مشهد إنسانى بالدرجة الأولى ويفتح باب التأويل والدلالة.

أما فى قصة وش الفجر فإنها تحكى عن عبده الرجل المثلى، الذى يتشبه بالنسوان فى الكلام والحركة ويضع الكحل فى عينيه ، ويخبز ويتسوق، وعن حنينه الدائم إلى مخالطة النساء، حتى إنهن يطردنه أحيانا، ويمنعه الرجال من دخول بيوتهم.

هكذا يكون يوسف أبو رية أديبا جميلا حين يقترب من الأيديولوجيا، لكنه يكون أديبا أكبر وأروع حين يخرج من أسرها ■

(أيام الشتات) : ومشاكسة الماضى

يوسف الشارونى

وأنا أذكر ذلك لأنه يقال إن من هم فى مثل هذا العمر لا يعجبهم الحاضر عادة ويولون وجوههم نحو الماضى يلوذون به باعتباره الآنا السعيدة المفقودة. لهذا فإننى كلما قرأت إبداعاً أدبياً متميزاً لأحد أبنائنا . رغم أن بعضهم مثل كمال رحيمَ تجاوز الستين . يزداد تفاؤلى بمستقبل مصر رغم كل الإشارات المضادة، كما تهبنى مثل هذه الأعمال المتميزة شباباً وإحساساً بأننى سأموت واقفاً، كذلك تذكرنى بالإشارة القرآنية لإحراق عاد وثمود، أو قصة سدوم وعموره فى التوراة. ذلك أن إبراهيم تدخل ليشفع لدى الله فى سكان المدينتين، طالباً عدم إحراقهما إذا كان هناك خمسون صالحاً، تقبل الله شفاعة إبراهيم، غير انه لم يكن هناك هؤلاء الخمسون، وظل العدد يتناقص حتى اتضح انه لم يكن هناك حتى عشرة صالحين، مما منح الرخصة لإحراقهما. أعيد ذكرى تلك الحكاية لأقول إن مصر لا يزال فيها أحد عشر متميزاً خلقاً وإبداعاً ومسلكاً إيجابياً، وإن كمال رُحَيّمَ بشخصه وإبداعه المتميزين أحد هؤلاء الذين يحفظون لمصر. هو وأمثاله. بقاءها ويثبت أن مصر ولادة، فقد عاصرت. بحكم سنى. أكثر من جيل، وكان لكل جيل ، ولا يزال ، مبدعوه - وكمال رُحَيّمَ واحد من

أكتب هذه الكلمات وأنا فى الثالثة والثمانين،

فريق متميز - أكتشف كل يوم أحد أفراده مما يملؤني تفاؤلاً.

ورواية (أيام الشتات) تعالج مرحلة تالية من حياة (جلال) بطل رواية (قلوب منهكة) التي صدرت سنة ٢٠٠٤ متناولة سيرته في مراحل طفولته وشبابه المبكر، يتنازعه أمه اليهودية وأقرباء والده المسلمون، حيث استشهد الأب في حرب السويس بيننا وبين الدخيل الصهيوني وجلال لا يزال نطفة في رحم أمه. وينتهي الجزء الأول ببطلنا شاباً في فرنسا مع أسرته اليهودية حين كان على وشك العودة إلى أسرته المصرية المسلمة، لكنه في بداية (أيام الشتات) لا يستقل الطائرة المتجهة إلى القاهرة رغم سماع اسمه الذي يدوي من سماعات المطار، وبرغم إعداده العدة في الخفاء لهذا اليوم ودون أن يعلم به أقرب الناس إليه: أمه، وجده الذي كان قد ترك مصر مع بعض أفراد الجانب اليهودي من الأسرة، في نهاية الستينيات من القرن الماضي (العشرين). لهذا فإن جلال استدان ثمن التذكرة من الشيخ منجي العياري التونسي الذي يقطن مع جده (والد أمه) بالعمارة نفسها بحي (بارباس) شمال باريس.

ولم يكن تأخر أم جلال في مصر رغبة في البقاء، إنما لضرورة الحصول على إذن له بالسفر من أحد أقربائه من أسرة أبيه، مما دفعه إلى أن يعلن " أنا كالكرة تتقاذفها أرجل الفريقين " . وهذا الموقف الذي يعانيه بطل روايتنا هو أحد محاورها الرئيسية والذي جعله يتأرجح ما بين بلدين: مصر وفرنسا، وبين عقيدتين: اليهودية والإسلام، وبين جنسيتين: مصر وإسرائيل، حتى ليحس القارئ أن بطل روايته أقرب إلى البهلوان الذي يحاول أن يحتفظ بتوازنه، وهو يتحرك على خيط رفيع طالما يريد . ويريد له مؤلفه . البقاء على قيد الحياة وقيد بطولة روايتنا، ويكون هو الشخصية الدرامية الذي تتميز به.

ويحرص مبدعنا . بجهازه السموجرافي الذي يسجل أضعف الهزات العاطفية . على أن يذكر أن بطله أصابته رجفة عندما قالوا إن الطائرة أقلعت، وسنكتشف أنها مقدمة مبكرة في أول روايتنا لصراع عاطفي وظفة مبدعنا لما سوف تنتهي إليه الأحداث.

لكن وجهاً آخر من أوجه الصراع الذي كان يعانيه بطلنا في طفولته بسبب ازدواج نسبة العقائدي حين كان يتراءى له أبو حصيرة . ولي من أولياء الله في عقيدة أهل أمه . وصوت الشيخ الدمنهوري وهو يتلو القرآن. وإذ كان هذا هو الصراع الذي يتعرض له طفل أمه يهودية وأبوه مسلم، فإن الكاتب يحرص على أن ينقل إلينا صورة أخرى لأطفال لا يعانون صراعاً داخلياً بل تأرجحاً بين منفعة مؤقتة وأساطير جنسية racial . فبعد أن أجهز الأطفال على ما في سبت الجدة

التى كانت تزور الولى اليهودى أبو حصيرة فى زمام قرية دميتود بالقرب من دمنهور، بانت . على حد تعبير بطلنا جلال . أخلاقهم السيئة كلاماً وفعلاً

" ولولا ستر الله (وأن جدته أخذت بنصيحة جده) ولم تدخل معهم فى شجار وأسرعا معاً بالانسحاب لتطور الأمر وأصابهما مكروه " .

وعالم جلال ليس كله يقظة، فعالم الحلم . بل الكابوس أحياناً . جانب مكمل لعالم يقظته، ومفسر . على غموضه . لها . وذلك على نحو ما نجد فى أحلامه بل وكوابيسه فى روايتنا وهو فى شِدةٍ بسبب امتحان اللغة الفرنسية، وحيث يتحول المراقب إلى امرأة، والإجابة التى آملاها عليه زميل " غلط فى غلط "؛ ليستيقظ ويقول " وكانت أمى نائمة إلى جوارى، عيناها مغمضتان، ووجهها ساكن مستريح " ، كأنما ثمة علاقة عكسية بين ما يضطرب به كابوسه الليلى، ووجه أمه الساكن حين يقظته.

وعلى الطرف الآخر كان هناك الشيخ منجى وجزارته، يساند الجانب الآخر من جلال فى صراعه الدرامى . محور روايتنا . ومؤلفنا لا يقدم لنا هذه الشخصية من خلال عملها وتصرفاتها فقط، بل وأيضاً من خلال حوارها مع رجل تونسى مثله " من هلافيت الشارع الذين طالما رأيتهم يتسكعون جيئة وذهاباً " ، حيث يجسم لنا كمال زِخَمَ الشخصيتين بحوارهما بلهجتهما المحلية (التونسية)، وهو ما سيصبح سمة من سمات روايتنا حين نستمع بعد ذلك إلى لهجات محلية كاللبنانية بل بالعبرية على نحو ما نقرأ عندما تعد الخالة بيلا على أصابعها بالعبرية ويمكن أن نضرب مثلاً لاتفاق الأسلوب مع المعنى حين نستمع إلى حديث أبى الشوارب مع جلال وهو يجيبه عن سؤال عن علاقته بامرأة تدعى جانيت.

ومن سمات الحكى الروائى أن الحاضر لا ينسيك الماضى، بل هو دائم التأرجح بينهما معبراً عن الوحدة النفسية للشخصية الرئيسية من ناحية، ومن ناحية أخرى تمهيداً لما تنتهى إليه هذه المرحلة الروائية من عودة البطل إلى مصر . مهد طفولته . وانتماءً لأبيه الذى لم يره وإقصاءً لأمه التى رغم أنها قامت على تربيته فإن زواجها بآخر أبعدها عاطفياً عنه، وقبل ذلك انتماءً للمبدع الذى وجّه الأحداث هذه الوجهة التى تفضى إلى ما انتهى إليه القرار الأخير لجلال رغم جهده المشكور فى محاولة التظاهر بموقفه الحيادى بين الطرفين اللذين وضعهما وجهاً لوجه كأنما يتنازعان جلال، تغرب الأم رغم حضورها الجسدى بسبب تصرفاتها التى نسبها إليها مبدعنا، إضافة إلى ذلك فقد رجّح حضور الوالد . رغم غيابه . وجود هؤلاء العرب المسلمين الذين وقفوا إلى جانبه فى أزمته.

وقد اتضحت بوادر هذا الانحياز الإسلامى العربى فى محاولتى الزواج اللتين عاشهما جلال، تزوج أولاً راشيل ابنة خالته بيلا، ثم اتضح له فى ليلة زفافهما أنها ليست عذراء مما أدى إلى طلاقها، ثم تزوج خديجة ابنة الشيخ منجى، لكنها ما لبثت أن فارقته بسبب وفاتها بداء القلب. وما أبعد أسباب فراق الزوجتين. وهى إشارة واضحة إلى أى كفة يميل هوى مؤلفنا، ويعبر عنه بمصير هاتين الزوجتين فى حياة بطلنا جلال.

كذلك يلاحظ أن مؤلفنا حريص على أن يفرق بين اليهود والصهاينة حين يعلن على لسان بطله جلال " كم قال لسانى إن حقى لدى الصهاينة حقّان: حق الوطن الذى ضاع، والأب الذى مات .. وإذا خرج علىّ وقتها ولد طويل اللسان مازحاً مزاحاً أسود ويقول: أليسوا أهل أمك؟! كنت أقول له: لعنة الله عليك يا جاهل! من قال هذا! أهل أمى يهود وهم صهاينة وليسوا يهوداً " .

ويلاحظ أن تعاطف جده اليهودى معه لم يكن نتيجته انتماءً يهودياً لجلال، بل على العكس فإن الجد نفسه كان مصرى الهوية مما كان دافعاً مؤيداً لجلال فيما انتهى وانتهت إليه هذه المرحلة الثانية من حياته.

كذلك يلاحظ أن مؤلفنا يقدم فى روايته يهود العالم الثالث. حتى ولو هاجروا إلى فرنسا . بحيث لا يختلفون فى بدائيتهم عن سكان هذا العالم " لم تؤثر فيهم الحياة التى عاشوها هنا (فى باريس) إنما هم على سجاياهم وطباعهم التى كانوا عليها فى مصر، يتحدثون بصوت مرتفع، ويقاطعون بعضهم أثناء الكلام، يلوحون بأيديهم فى وجوه بعضهم البعض ويقهقهون أحياناً بلا سبب ..." إلى آخر تلك التصرفات التى دفعت خادمة الأستاذ يعقوب الفرنسية . نعم الخادمة الفرنسية . إلى التأفف منهم، وأن ترطن وتلعن الظروف التى جعلتها تخدم هؤلاء الأوباش .

الأمر نفسه عندما ذهب الشيخ منجى وأصدقاؤه وجد جلال وخاله شمعون وثلاثة من معارفه اليهود وخالته وبعض النسوة لزيارة الجدة التى على شفا الموت بالمستشفى، فأثاروا من الضوضاء ما دفع أحد رجال الأمن أن يأمرهم بالانصراف، فالمستشفى ليس مقهى .

وفى موضع آخر يقارن جلال بين حضارتنا (المصرية وربما العربية)، وحضارة الغرب فى إشارة واضحة، حين يعلن قائلاً " فمخالفات المرور هنا (فى باريس وفرنسا) لا ترحم، وقواعد السير كالسيف على رقاب العباد " .

ولعل القارئ يتحسس العقدة الروائية عندما يعلن بطلنا جلال . مشيراً إلى أمه . قائلاً " فشىء فى داخلى كان يظن أنها مسلمة مثلى!

... أراها مسلمة وتراني يهودياً " . وعندما رحلت عن البيت الذى كان يضمها مع ابنها جلال لتعيش مع زوجها الصهيونى يعقوب، لا يدع مبدعنا هذه اللحظة المؤثرة فى حياة بطله دون أن يردنا إلى لحظة مماثلة سابقة فى ماضيه حين لاح أمامه طيف الشيخ مصطفى خال نادية وحبيبة يفاعته فى حى الظاهر بالقاهرة، والذى قيل إنه كان يسعى لتزويج أحد أبنائه من ابنة اخته. لا عجب إذن أن حياة جلال لم تكن صحواً خالصاً بل كانت تتبلور من حين لآخر فى كابوس يطارده فى منامه كما تطارده كوابيس صحوة، فحركة القص تتأرجح طوال العمل الروائى بين العالمين الخارجى والداخلى لبطلنا وحاضره وماضيه ليزداد تجسيماً لنا ونزداد اقتراباً منه.

ويلاحظ أن الحزن بسبب موت خديجة . الزوجة الثانية لجلال . قام بدوره ليوحد بين المتفرقين، فقد جمع بين جدته شديدة التعصب لصهيونيتها وجده المتعاطف معه والشيخ منجى والد خديجة. فالشيخ يخاطب جد جلال لأول مرة وهو يدعوه (عم زكى)، أثناء ما كان يمد يده ليأخذ قدح القهوة من يد جدته التى طالما دارت معارك مريرة بينهما بسبب جلال أو لأسباب أخرى كطيف من أطياف الصراع العربى الإسرائيلى، لدرجة أن جلال فوجئ بجدته المتعصبة تقول لجده " نفسنا نجرب اللحمة بتاعة عم الشيخ، أيه رأيك يا أبو إيزاك؟ " وبحيث استيقظ الجانب المسالم فى الشيخ منجى، وهو يستجيب معلناً أن تمر عليه الجدة وتختار ما تريده من اللحم الطازج ، ويختتم جلال هذا اللقاء معلناً "ضمت خديجة أباها مع جدى وجدتى فى جلسة حميمة! لكن بعد أن قضت! وعرفت أنى كنت أحبها! وأيضاً بعد أن قضت! " .

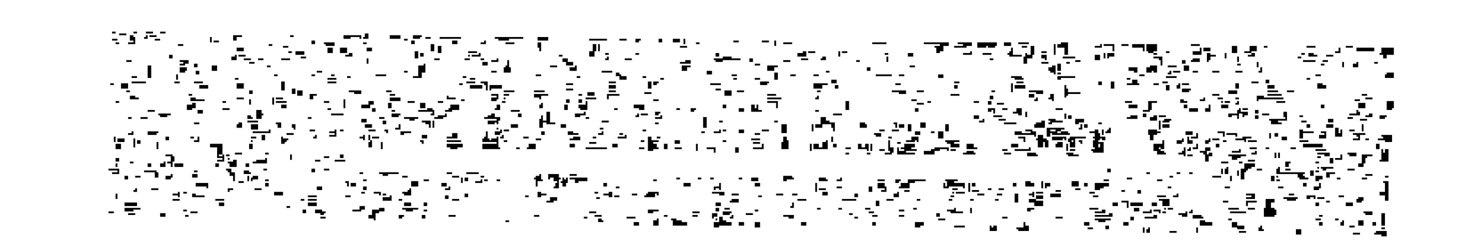
ولعلنا نضع أيدينا على المحور الفقرى الذى تتبلور حوله الأحداث الروائية حين نستمع إلى حوار يدور بين جلال وجده عندما يتساءل الجد (عما إذا كان بعد موته ربنا هيكرمه ويدخل الجنة؟)، وكان ذلك بعد أن دخلت زوجته . جده جلال من أمه . المستشفى. ثم يواصل الجد إعلان رأيه قائلاً إن الذى يدخل الجنة هو " اللى يفضل يبيع يبيع وما يشتريش إلا رضا ربنا. اللى لا يظلم ولا يفترى ويساعد ويرحم حتى فرع الشجرة لا يشده من غير عازه أو يرمى خرطوش على طير فى السما علشان يتسلى!... الأنبيا يا جلال من أول آدم لحد محمد عملوا اللى عليهم وراحوا لرب كريم ومعدش لنا حجة، كل واحد منا بقى متعلق من عرقوبه " (ص).

وهكذا يقدم لنا كمال رَحيمَ لقاءً بين شخصين قرب بينهما الدم، أحدهما يهودى والآخر مسلم. وينهى الجد . أو المؤلف . الحوار بين بطليه حين يقول الجد " وعلشان ترتاح حقولك حاجة بسيطة عرفوها وقالوها



من زمن ولاد البلد بتوعنا الطيبين .... موسى نبى وعيسى نبى ومحمد نبى وكل اللى له نبى يصلى عليه " (ص).

وتنتهى روايتنا بما انتهى إليه الجزء الأول (قلوب منهكة)، وبطلنا جلال فى مطار أورلى بباريس " وأول ما قالوا إلى القاهرة على رحلة مصر للطيران حملت الهاندباج واتجهت إلى بوابة السفر " ■



«الأرسى»: الخارج من المحرقة

د. صادق الطائى
(العراق)

من أجل الدخول إلى أجواء رواية (الأرسى) للروائى العراقى سلام إبراهيم أرى أنه من الضرورة تقديم فرشة تاريخية سريعة أعتقد أنها ستكون مفيدة خصوصا للقارئ غير العراقى

فبعد طول صراع بين حزب البعث الحاكم فى العراق الحزب الشيوعى العراقى، تم الاتفاق بين الحزبين فى عام ١٩٧٣ على الدخول فى ائتلاف يضم بالإضافة لهما بعض الأحزاب الكردية، واستمر العمل فيما سمى الجبهة الوطنية بضع سنوات (١٩٧٣ -١٩٧٨)، وكان العمل فى هذا الائتلاف يتراوح بين مد التفاؤل بالعمل اليسارى المشترك وجزر التوجس المتبادل المبنى على آلام التجارب السابقة فى العلاقات بين الحزبين الكبيرين، حتى وصل التوتر مداه فى العام ١٩٧٨ على أثر بعض المشاكل التى لا يتسع المجال لذكرها هنا، انقض حزب البعث الحاكم على تنظيمات الحزب الشيوعى اعتقالاً وتنكيلاً وتصفيات مما دفع قيادات الحزب الشيوعى إلى الاختباء أو الفرار، ومن ثم اللجوء إلى العنف فى محاولة للاطاحة بحكم البعث عبر العمل بصيغة الكفاح المسلح على منهج حرب العصابات المستقى من الإرث الجيفارى فى تجربة امريكا اللاتينية، ولجأ المتمردون إلى مرتفعات كردستان العراق العصية المنيعة التى طالما أوت متمردين وثواراً على امتداد التاريخ. وتشكلت من مجموعة أحزاب مناهضة لسياسية البعث فى

العراق وهو ما عرف حينئذ باسم (الجبهة الوطنية الديمقراطية - جود) التى تطورت بعد انضمام بعض الأحزاب القومية وأحزاب الإسلام السياسى إليها لتتكون (الجبهة الوطنية القومية الديمقراطية - جوقد) كائتلاف مناهض لحزب البعث العراقى ويعمل على إسقاط حكومته من خلال العمل المسلح. وعند اشتعال الحرب العراقية الإيرانية فى سبتمبر ١٩٨٠م، مثلت المناطق التى يسيطر عليها الثوار ملاذاً آمناً للكثيرين ممن لم يكونوا مقتنعين بسياسة البعث فى العراق وقبضته الحديدية المسلطة على عنق الشعب حتى وإن لم يكونوا على إيمان تام بمنهج القائمين على الأمر هناك.

وتمثل معسكرات الثوار خلفية الجزء الثانى من الرواية المسمى (فى برزخ الجبل)، أما جزؤها الأول فكان تحت عنوان فرعى هو (فى برزخ الأرسى) ، وربما كان الهامش الذى وضعه المؤلف فى صفحة٧ فى غاية الأهمية لأنه يشرح معنى كلمة (الأرسى) وهى مفردة تركية مستخدمة فى العامية العراقية يقابلها فى بعض اللهجات العربية كلمات مثل (سندرة) باللهجة المصرية و(سقيفة) باللهجة السورية دلالة على غرفة صغيرة تقتطع فوق بعض أجزاء البيت التى يمكن أن تكون سقوفها واطئة كالحمام أو المطبخ، موفرة بذلك غرفة تستعمل عادة للخزين.

ومن عتبة النص الأولى - عنوان الرواية - نستطيع القول بأن (الأرسى) رواية مكان بامتياز، فقد لعب فيها المكانان اللذان تقاسما عوالمها دور البطولة، ففى القسم الأول لعب الأرسى (غرفة الخزين) فى بيت (العمة الجميلة) الأرملة دوراً محورياً بظلمته التى تحاكى ظلمة القبر، فقد مثل ها القبر كل عالم البطل وقد عاش انفلاتاً فى عوالم التذكر والخيال المحلق ورعب الكوابيس والهلوسات التى كان يعيشها الراوى، وبذلك تعامل الكاتب عبر تقنية تيار أو التداعى الحر بنجاح مع محدودية المكان. ولذا يمكن القول بأن المكان شكل سداة فى هذه الرواية التى كانت لحمتها هى هول الأحداث التى مر بها البطل من جراء تلك الامكنة ، وقد شكل هذا الانزواء والانحشار الإجبارى انزياحات كثيرة فى عالم البطل، فهو تارة القبر الذى يطبق على صدره ويفشل عادة فى ازاحته عن صدره، وتارة هو حضن الحبيبة الدافئ أو رحم الأم بسكونه ورطوبته وسلامه، أو حتى عباءة العمة أو دشداشة الأب التى يلوذ بها البطل عندما كان يشعر بالفذع فى سنوات طفولته.

وهنا ننتبه إلى مفارقة ضدية تتجلى فى تعامل الكاتب مع المكان فى الرواية، إذ نجد انطلاق السرد من حدود المكان الآسر منتقلاً فى الماضى والمستقبل ومتقلباً بين الرعب والفرح والكمد والحنين والترقب عندما يكون

سجيناً فى هذه الغرفة التى لا تكاد تتسع سوى لسريره. بينما نرى القسم الثانى من الرواية (فى برزخ الجبل) يمثل المضاد المفارق لذلك، ففى الأودية السحيقة والجبال الشاهقة والغابات والمتاهات اللانهائية لعالم الجبل نرى الكاتب قد ألجم السرد محولاً إياه إلى إلتقاطات تسجيلية أو وثائقية لمعسكر الثوار تتناثر فيها شذرات وجدانية تصف لوعة البطل واحتياجاته الإنسانية فى هذا المكان الذى تتحول فيه أصغر الاحتيجات الحياتية إلى ترف عندما بمعيار الثورية الزاهد المتقشف والموقوف على الأساسيات. وقد نجد القليل من التحليل النفسى ومحاولات الغوص فى شخصيات الرفاق المشاركين للبطل شظف العيش والتقشف الثورى فى هكذا مجتمعات. وهنا يجب أن نستثنى من هذه الإشارة مرحلة الإصابة بالأسلحة الكيماوية، إذ رجع البطل فيها إلى سجن العماء والانزواء فى كهف طبابة المعسكر مما اطلق العنان لكوابسه التى اعادت تشكيل الميثولوجيا الدينية مخلوطة بكل مكنونات النفس اللائبة عبر خلطة من غرائز وذكريات وتواريخ وصور فى سرد منهمر يكاد لا يوقفه شيء فالكوابيس تبدو لا نهائية التداخل ببعضها متخمة بالرموز خالطة المقدس بالمدنس فى جدل عالى الحرفية.

وهنا يجب أن نتوقف عند هذه النقطة ونحاول توضيحها، فاشتباك المقدس والمدنس واضح فى الكثير من مشاهد الرواية مثال ذلك ص ٨٧ (فى الخلوة هذه حضنتها بعنف، وذهبت أبعد من القبلة، كنت أجردها من لباسها الداخلى وهى تزجرنى وتطلب منى أن أكف، كيف أكف؟ وأنا استثار فى الخلوات وفى بهاء الأضرحة المقدسة، كانت من أمتع مضاجعات العمر.. مضاجعة فى السماء). كذلك فى ص ٨٩ إذ يضاجع البطل الجارة الشبقة (نادية) على سلالم البرج الذى يتحول إلى المئذنة الملوية لجامع سامراء الكبير، وفى هذا المشهد تختلط الأمومة بالحب الشبقى ، ليختلط المدنس فى إحالات من زنى المحارم الذى ربما نستطيع إحالته بطريقة ما إلى عقدة أوديب لدى البطل، وأن هذا الفعل يتم كاملاً فى مكان شديد القدسية إلا وهو الجامع وبالذات فى مئذنته التى أحال الكثير من الباحثين شكلها المنتصب إلى رموز (هيا .. هيا يا ولدى حلق بعيداً..، نظرت بأمتنان إلى الوجه المؤطر بالعباءة فأضطربت رأياً وجه أمى الجميل العذب يودعنى وأنا أغور .. أغور فى الزرقة).

ومن جانب آخر عندما نقرأ رواية (الأرسى) نجد أن الكوابيس تلعب دوراً أساسياً فى البناء الدرامى لها وأن هذه الكوابيس تعطى الرواية نكهة كافكاوية، واضحة، ويمكن أن نلحظ ذلك مركزاً فى الفصول: (اخيلة الرعب ص ٥٦، ورؤيا المدينة ص ٦٩، ورؤيا الحجر ص ٩٠، وأخيراً فصل جحيم فى غروب رائق ص

١٧٠). ونحن نعرف أن كابوسية كافكا طالما كانت ملتبسة بقدرية سيزيفية غاشمة يجد فيها الأطفال أنفسهم مرميين امام أقدارهم التى تسحقهم ولا يستطيعون أن يجدوا منها فكاكاً، ففى هذا العمل نجد البطل يتساءل فى حوار داخلى مستخدماً ضمير الغائب للدلالة على ذاته (لم يجرى له ما يجر وهو الطيب القلب الذى لم يفكر لحظة فى ايذاء الآخرين؟) دون أن يحرى لذلك جواباً، بل إن البطل فى الكثير من متآزقه فى الرواية نجده يصرخ سائلاً الإله (لماذا تفعل بى ما تفعل وانا عبدك الذليل الضعيف؟ لماذا كل هذا الذى القاه وانا لم افعل شيئاً استحق عليه غضبك؟) فنحن نجده يتقلب بين أتون الاضطهاد فى زنازين الدكتاتورية ثم يلقى فى محرقة حرب لا ناقة له فيها ولا جمل، وعندما يبحث عن حل لموته المجانى الذى قد يفاجئه فى أى لحظة، نراه ينقبر فى غرفة الخزين التى توصله إلى إلى حافة الجنون ولا يجد من حل لحالته هذه سوى معسكر الثوار رغم عدم يقينه الايديولوجى بهذا الحل، وهذا الخيار هو الذى يوصله إلى حافة الموت ملقى فى كهف معلّق فى آخر الدنيا وهو يعانى آلام الشواء والعمى بين الحياة والموت.

من جانب آخر ربما واجهنا السؤال الآتى: هل يمكن أن نصنف رواية (الآرسى) لسلام إبراهيم ضمن ما يمكن أن يوصف رواية سياسية؟ وربما كانت إجابتنا: بالتأكيد أنها رواية سياسية، فهى مليئة بالطروحات السياسية وعالم الثوار والسجون والحرب والزنازين والاعدامات، ولكن بعد تدقيق وتأنٍ ربما أمكننا القول بإنها إنسانية أكثر منها سياسية. ماذا نعنى بذلك؟ عندما ننظر إلى ما كتب فى هذا المضمون من الروايات ذات الصيغ المؤدلجة فإننا عادة ما نجدها مدافعة عن توجهاتها الحزبية والعقائدية وتدعو لها مصورة إياها مجتمعات مثالية، وكأنها اليوتوبيا أو المدينة الفاضلة التى يجب على المجتمع الوصول لها عاجلا أم آجلا، وهى المثال الذى لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه. أن هذا اللون السياسى الفج هو ما كان يمكن أن نلحظ شيوعه فى ما يمكن أن نسميه الرواية السياسية، أما هنا فى تجربة سلام إبراهيم فإن الأمر واضح الاختلاف، فهى كتابة عن جحيم مجتمع عاش فيه وحاول أن يغيره عبر الانضمام إلى حركة ثورية تتوسل الكفاح المسلح منهجاً لتغيير المجتمع ومع ذلك نجد هذه الرواية ذات هوية مختلفة عما سبقها فهى لم تقع فى مطب الشعارية الصاخبة التى تمثل سمة للكثير من الروايات اسياسية، بل على العكس نجدها تقف موقفاً نقدياً من المجتمع الذى يتصوره الكثيرون محاطاً بهالة من الطهرانية الثورية، ونجد السارد هنا يتعمد الإطاحة بهذه الهالة التى يكتشف زيفها

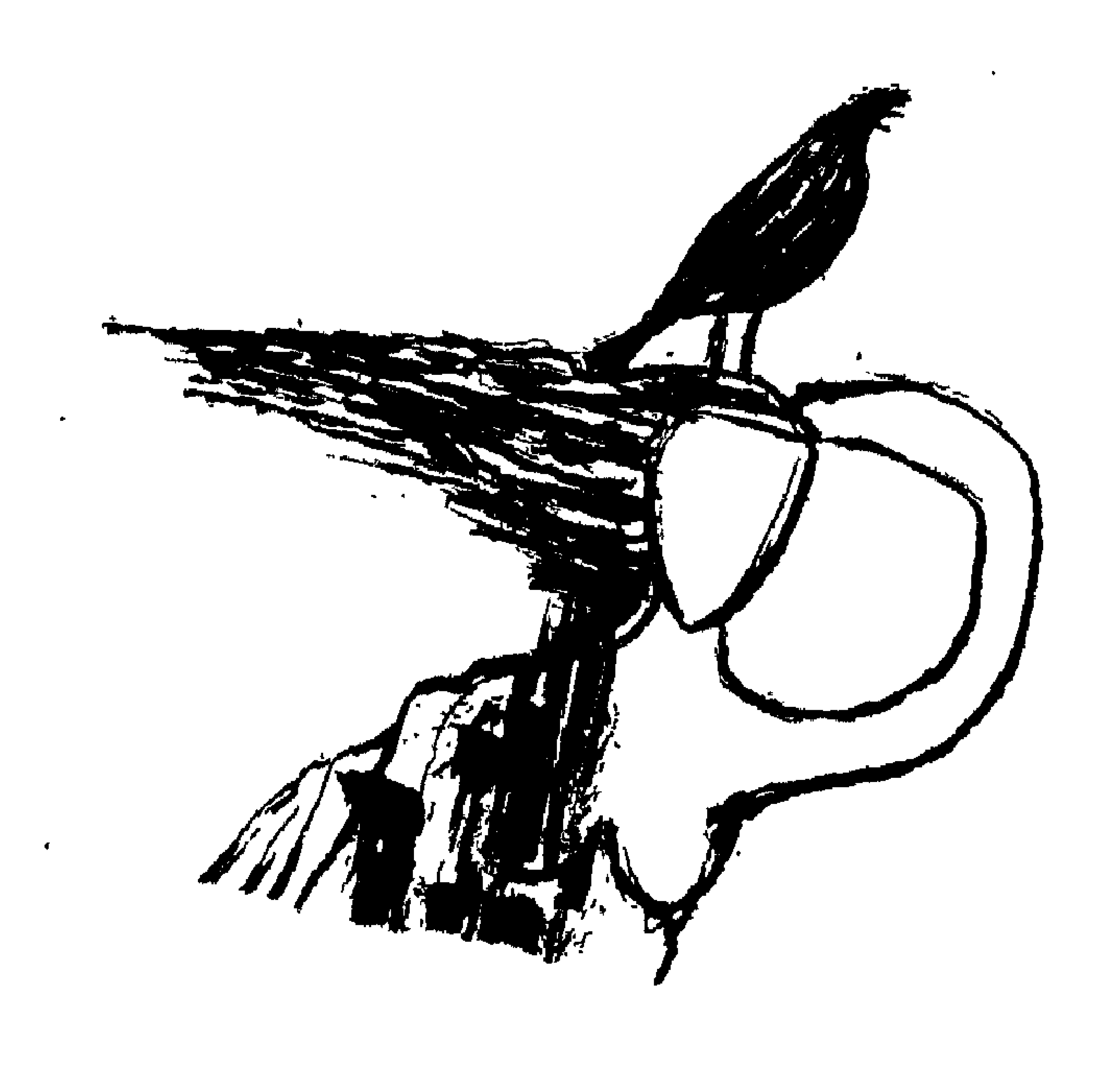
فيتعمد كشف عوراتها بنوع من روح الشماتة المنصبة على زوجته المؤدلجة والرفيقة التى انخرطت فى الكفاح المسلح بكل جوانحها بحثاً عن فجر ثورى يطهر وطنها ويعيد خلقه على ما تؤمن به من أسس العدل الاجتماعى وتتماهى عبره مع بقية رفاق النضال.

إن التنمية الرئيسية فى رواية (الأرسى) هى محاولة البطل الهروب من الموت وتمسكه بالحياة، فنراه كمن يسقط من المقلاة فى النار، إذ تشتبك خطواته بكل ما يمض وينغص حياته عبر عراك مستمر مع ظرف أقل ما يمكن أن يوصف به أنه كابوسى. وهناقد نتفق ونختلف مع وجهة نظر الرواية إلا أننا بالتأكيد سنحس المصداقية واللوعة الإنسانية الطافحة على امتداد صفحات الرواية، وربما أمكننا أن نعزو ذلك إلى اتكاء هذه الرواية بشكل واضح على تجربة حقيقية عاشها الكاتب وتماهى فيها المتخيل والدرامى مع الذاتى والشخصى فى استثمار كبير للسيرة الذاتية والاشتغال عليها لتتحول إلى دراما روائية.

وقد غطت المشاهد الحسية مساحة يمكن أن تعتبر كبيرة من السرد، وبالتالى فإنها سحبت عالم الرواية إلى فضاءات من الايروتكية، حيث نجد الجنس مخلوطاً بهلوسات الكوابيس مرة، ومعجوناً بأبهى تألق لمشاعر العشق والوجد مرة أخرى، وما بين هذا وذاك يمكن أن نقول إن تلك المشاهد ربما ستشكل عائقاً أمام تلقى هذا العمل - على الخصوص بالنسبة للجهات الرقابية - إلا أننا نرى أن استخدام الجنس فى هذا العمل لم يأت من قبيل المقبلات الإيروتيكية الباحثة عن الانتشار عبر دغدغة غرائز القارئ، بل لقد جاءت كجزء أساس من الحدث فاعلة ومؤثرة فى تجلياته ومتعشقة فى تكوين وبناء الشخصيات التى يريد أن يصل بها الكاتب إلى مديات ما رسمه لها عبر مسار هذا العمل.

إن إيقاع تدفق السرد يتذبذب بين البطء الشديد والخفة المتقافزة. فبينما كان الإيقاع بطيئاً ثقيلاً خانقاً فى كل مشاهد الكوابيس والرؤى وصاحبة حلزونية تنامى الحدث الذى يدور ويعود فى كل مرة إلى نفس النقطة ولكن فى مستوى أعلى من الأول إلى الحد الذى قد يشعر المتلقى بضياع خيوط الحبكة، إلا أن الكاتب سرعان ما يستعيد زمام السيطرة عبر لغة شعرية عالية تحسب له بالتأكيد. بينما نرى إيقاعاً خفيفاً متقافزاً فى مشاهد سرد الأحداث التسجيلية لوقائع حياة شخصيات العمل على الرغم مما يكتنفها من ألم وفجيعة.

لقد طغت صيغة ضمير المتكلم على أغلب السرد فى هذه الرواية، إلا



أننا نجد الكاتب قد تحول فى بعض الأماكن إلى صيغة ضمير المتكلم بشكل مفاجئ، ولم تكن هذه التحولات واضحة المنطق أو النسق وربما بدت وكأنها عشوائية وغير مستخدمة بالشكل الصحيح الذى يخدم النص، فمثلاً كان من الممكن استخدام ضمير المتكلم فى سرد الحالات الكابوسية ، وعند اللجوء إلى تقنية التداعى الحر لأن ذلك كان سيخدم النص بشكل أفضل، بينما يتم اللجوء إلى استخدام ضمير الغائب عبر سرد راوٍ عليم فى الفصول التى تناولت التصوير الواقعى لحياة الثوار فى الجبل، وحتى فى تفاصيل الحياة فى بيت العمة فى القسم الأول. ومع هذا، يمكننا بأن رواية «الأرسى» لسلام إبراهيم تعد بحق جهدا طيباً وإضافة جادة ورصينة إلى فن الإبداع الروائى فى مشهديه العراقى والعربى ■

" لذات سرية ".... عودة الأدب الوجودى

غيضان السيد على

فالباحث المدقق يرى ذلك بسهولة فى أدبنا العربى القديم والحديث كما عند أبى حيان التوحيدى الذى لقب بأديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء وأبى العلاء المعرى وعمر الخيام، وفى الأدب الحديث كما عند العقاد وطه حسين وانيس منصور وزكى نجيب محمود ، ولا يبدو غريبا - فى إطار هذا السياق - نظرات هيجل الفيلسوف للأدب والفكر والفن فى "ظاهريات الروح "وجعل شوبنهور الفن طريقا للخلاص، وعند نيتشه تداخلت الفلسفة والأدب فى "نشأة التراجيديا "و"هكذا تكلم زرادشت " وأصبح الأدب أداة تعبير فى الفلسفات الغربية المعاصرة خاصة الوجودية عند سارتر ومارسيل وسيمون دى بوفوار واونا مونو واورتيجا أى جاسيه ،وحاليا اللسانيات جذر مشترك بينهما، والحداثة وما بعد الحداثة ظواهر فلسفية وادبية وفنية عامة، ومن ثم كان الأدب والفن والفلسفة كنبت جميعا فى تربة واحدة وتبدوا كشجرة مهجنة .

هل تبدع الفلسفة دائما أدبا وفنا ؟ أم أن الأدب والفن أدوات مناسبة للتعبير عن الفلسفة ؟ أيا كان الجواب فالفلسفة والأدب والفن تبدو مقترنة فى معظم الأحيان،

وإذا كان اديبنا العالمى نجيب محفوظ الذى درس الفلسفة بجامعة القاهرة ولم يستطع أن يتخلص من أفكاره الفلسفية التى أطلت تقريبا على معظم رواياته وقصصه ، " فالفتوة "عند محفوظ يبدو

شبيها جدا "بسوبر مان" نيتشه و"الجبلاوى" فى أولاد حارتنا يبدو مستمد من فلسفة نيتشه حول "موت الإله "وقريبا جدا من "البحث عن الرب الغائب" عند الشاعر الفيلسوف هيدلرن ،ولا يمكننا الإسهاب فى بيان كمون الفلسفة فى ثنايا عالم محفوظ الأدبى، ولكننا نريد أن نضرب مثلا يؤكد على الحضور الفلسفى فى الأدب وخاصة لدى دارسى الفلسفة الذين يبدعون أدبا.

وحمدى الجزار صاحب رواية " لذات سرية " التى صدرت مؤخرا عن دار نشر "الدار" واحدا من هؤلاء الأدباء الذى درس الفلسفة ولم يستطع أن يتخلص منها لا فى روايته الأولى "سحر أسود" ولا فى الثانية "لذات سرية " .

ولكن السؤال الذى يطرح نفسه بقوة أى نوع من الفلسفة بدا تأثيره قويا على حمدى الجزار خاصة فى روايته الأخيرة ؟ نقول قد بدا صاحب "لذات سرية " مشبعا حتى النخاع بالفكر الوجودى وبالفلسفة الوجودية .

والوجودية مذهب فلسفى وأدبى نشأ فى أعقاب الحربين العالميتين الأولى والثانية حيث كان واضحا أن الإنسان الغربى يسير فى طريق لا نهاية له من الدمار الشامل وكانت أبواب الأمل فى حياة هادئة تخلو من القتل والتدمير والشعور الدائم بالخطر تكاد تكون كلها موصدة فى وجهه وكان طبيعيًا أن يميل هذا الإنسان إلى فلسفة تؤكد خلو الحياة من كل معنى وتضع بين الفرد والآخر حواجز لاتعبر إلا بوسائل مصطنعة غير مؤكدة .

والوجودية تعبر عن جيل فقد الإيمان ولكنه لم يفقد القدرة على الإيمان ،فقد الأمل ولم يكف عن البحث عن الأمل ، ففى وسط ظلام الكون اللامعقول وفى وسط ظلام الحياة اللامعقول يبحث الوجودى عن طوق النجاة فيجده آحدهم فى حرية الاختيار بينما يجده آخر فى معنى مختلف تماما .

وينقسم الوجوديون بين الإيمان والإلحاد ، ولا خلاف عند الوجودى المؤمن بين الإيمان ومعارضة الكتاب المقدس فالإيمان فوق مستوى العقل وليس بضده بينهما يقف على الجانب الآخر سارتر وهيدجر وهما من أبرز الوجوديين يعلنان فى صراحة إلحادهما .


محمود
الهندي

والوجودية أيضا تحليل نفساني للحرية والرغبة والشعور والإلزام والالتزام وغير ذلك وهي ايضا لا قواعد فالحرية عندهم تمضى إلى نهايتها ولوأدى ذلك إلى التطرف والفوضى ، لكنها بالرغم من كل ذلك تهتم بأعماق الإنسان وبوجوده الداخلى وما يحدث فيه من صراعات وتحترم كل ما هو ذاتى خالص وتفضله على كل ما هو موضوعى عام .

حول كل هذه الأفكار السالفة الذكر دارت رواية "لذات سرية " لكاتبها حمدى الجزار؛ فإذا كانت الحياة عبثية بلا معنى نفق معتم جهد سخيف متصل لا طائل من ورائه وأن أجيال الإنسانية كلها نراها عبر التاريخ صاعدة هابطة بلا غاية أو هدف ولا نتيجة وهو شيء يبعث الإنسان على اليأس ، ذلك الشعور الدائم بالقلق والإهمال هو ما يقدمه حمدى الجزار فى الفصل الأول من روايته منبها القارئ باتجاهه الوجودى منذ الوهلة الأولى متخذا لفصله الأول هذا عنوانا مناسبا لهذا الاتجاه وهو" نفق" وأخذ يصف هذا النفق ولكن عبر التحليل الوجودى النفسانى لوجوده الداخلى فيقول "اشعر بالضياع بالخوف ، وخيوط البول على حائط النفق سوداء ورائحة الصنان خفيفة وذائبة فى سحابة رائحة التبغ المستقرة يشفق النفق "(ص٧). وكأننا نقرأ "الغثيان" أو "الذباب" لسارتر أو" أسطورة سيزيف" لكامى ؛ كما يبدو الضياع على "حارث "عنوان فصله الثانى وهو صديق" ربيع الحاج " بطل الرواية . وحارث هذا خريج الجامعة الذى درس التاريخ وهو يعمل بأحد البارات فيبدو كفاقد للأمل فى الحياة الكريمة فقد ولد لأبوين فقيرين عاشا على هامش الحياة، ولكنه من ناحية أخرى يبدو وكأنه يبحث عن الأمل الذى لم يفقده بعد ولم يجده أيضا وهذا تجسيد وجودى لا يمكن إهماله .

بل وينبهنا حمدى الجزار نفسه إلى ذلك الحضور الوجودى عندما يقدم لنا" سيمون "عنوان فصله السادس وإن كان يقدمها منذ الفصل الثانى، وهى إحدى بنات الليل ،عاهرة لكنها عاهرة تفكر بالجسد لها طبقتها الجسدية الفكرية !! التى انتزعت نفسها منها انتقاما من تلك الطبقة .حيث أنها تنتمى طبقيا للطرف الأدنى فى الطبقة العليا ، بغضت الباشاوات والبهوات المدهونين بالزيوت والعطور الفاخرة ، كرهت الشباب والكهول المتكلفين وساديتهم المجنونة ، لم تعد تطيق هؤلاء الناس الذين لا يشبعون أبدا وابتكاراتهم الشيطانية للحصول على متع ولذائذ خرافية من جسد الأنثى فقررت الانتقام منهم جميعا عبر إباحة جسدها لطبقة أدنى ، طبقة آفلة وعدوة .(ص٢٦٢)

ولا يخفى على القارئ المتصفح - ناهيك عن المدقق - أن يدرك الشبه بين "سيمون" حمدى الجزار و"سيمون "عشيقة سارتر، وأن اختيار هذا الاسم لم يكن البته من قبيل الصدفة.

وإذا كان لا خلاف عند الوجوديين المؤمنين بين الإيمان ومعارضة الكتاب المقدس، بين الإيمان ارتكاب المحرمات والرذائل، فالدين عند الوجودى موجود ولكن توجد بجانبه الخطيئة والرذيلة ،فهذا ما يبدو واضحا عبر الرواية من فصلها الأول وحتى فصلها الأخير، ففى الفصل الأول تبدو آيات قرآنية من قبيل "يا أيها الناس اتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شىء عظيم " ص١٤.وفى نفس الفصل يدخن البطل وصديقه الحشيش، وفى الفصل الرابع بعد أن يقدم فصلا ساخنا يقوم فيه البطل وصديقه بممارسة الجنس مع سيمون فى وقت واحد نفيق على بداية فصل جديد يبدأ فيه بعرض سورة كاملة من سور القرآن الكريم وهى سورة الفاتحة التى يتلوها الشيخ حب الدين .(ص٤٦-٤٧) . ثم تظهر الدلالات الدينية تباعا فيذكر نوح عليه السلام وابنه الأبق الكافر بالرب وينبوة أبيه (ص٩٧).

وإذا كان الصمت والموت والعدم هى أكثر الكلمات والمفردات استخداما فى الفلسفة الوجودية والأدب الوجودى ،فإنها الكلمات ذاتها التى نجدها متناثرة على طول الرواية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر "الهرب من الصراع لن يجعلك مشاهدا مفصولا عن الأحداث أبدا ،لأنك ببساطة أحد أبطال الفيلم إن لم تكن أهمهم على الإطلاق ،انت لست متفرج صنعت المسرحية من أجله .....يجب أن تعرف إذا حصرت نفسك وواصلت طيلة الوقت مشاهدة المباراة الأزلية فستبقى عمرك كله خارج الحلبة جالسا على مقعد الصمت والموت والعدم أن تتشرنق وتتضاءل داخل نفسك ،ليس كافيا أبدا أن تعيش مجرد عيشة "(ص١١٢-١١٣).

هكذا يبحث حمدى الجزار من خلال هذا النص أيضا فى وسط ظلام الكون اللامعقول عن طوق النجاة ،كما يجسد ذلك النص أعماق الإنسان الذى يشعر بوجوده الداخلى وما يحدث فيه من صراعات ،كما يؤكد الذاتية الخاصة المفضلة عند الوجودى على كل ما هو موضوعى عام .

وإذا كان فقدان الأمل فى حياة هادئة تخلو من القتل والتدمير والشعور الدائم بالخطر هر الذى جعلت المفكر الوجودى يميل إلى ذلك الفكر العبثى المتشائم فإن حمدى الجزار يقدم لما تلك الحالة فى فصله الثالث عشر الموسوم (بقتلتان) ويبدأ الفصل ب"ما زلت اتذكر فوهة الطبنجة وضعت

واستقرت على جبهتى مرتين،أربع أيدى كانت تملك أمرى ،تستطيع قتلى ببساطة وبرود .بأربع قبضات من فولاذ ضغطت الطبنجة بقوة حتى غاصت مقدمة ماسورتها فى جلد ناصيتى وادمت العظم بين حاجبى "(ص١١٩).

ثم يقدم لنا الآخر على طريقة سارتر الذى يعتبر ذلك الآخر ذئب يتربص بى يقدم حمدى الجزار أنور جبر (ص٧٨)عنوان فصله الثامن وهو ذلك الشخصية السادية الذى يستمتع بجلد فتاه عارية حتى يدمى جسدها كله .

وها هو يقدم بطل روايته "ربيع الحاج "الذى يمارس الحرية الفوضوية التى لا تأبه بأى قيم فهو معلم الفلسفة مدرس الحق والخير والجمال الذى يضرب بكل ذلك عرض الحائط ويضاجع سيمون ونشوى .بل أصبح الناهى عن الخير والداعى إلى الفحشاء والمنكر ويبدا ذلك من خلال سلوك تلميذه "محمد منصور "الذى لم يعد يذهب للجامع لأداء الصلوات ويشرب الخمر الرخيص ويدخن البانجو ويهذى بكلام عجيب عن الله واليوم الأخر وأنبياء الله المرسلين ،ومؤخرا صرح لزملائه بموقفه الفلسفى الجديد، وصار يتباهى فى كل مكان بأنه وجودى على ملة سارتر "(ص١٣٤).

وهذا النص الأخير تصريح لا يحتمل معه تأويل آخر على أن حمدى الجزار يقدم لنا أدبا يعود بنا إلى وجودية سارتر وألبير كامى وسيمون دى بوفوار ....الخ

فها هو ينتهى بالرواية نهاية دراماتيكية تجسد الشرور التى تملأ العالم وتظهر من خلال الخبر الصاعق الذى تقدمه نشرة الأخبار كل يوم، ويبدأ فى قراءة الخبر الصاعق والعاجل جدا قبل ان يأتى خبر صاعق آخر "السيدات والسادة نشرة أخبار السابعة مساءً يقرؤها عليكم ربيع الحاج "(ص٢٩٥) ولم يبين لنا ما الخبر وهو أمر له دلالته لتسيطر الروح الوجودية على الرواية كلها وتتبدى فى الشعور بالصدمة والإحباط وضبابية المستقبل التى تظهر عند كل أشخاص الرواية بلا استثناء ■

الجسد والتعددية فى " مأوى الروح"

د.أمانى فؤاد

تحيرت عند قراءتى الأولى لرواية " مأوى الروح " للكاتب محمد عبد السلام العمرى،

شعرت بزورق غير ذى هدف ، تتخبطه أمواج ومياه متنوعة ، تتغير الأنواء حوله فى طقس عاصف متقلب ، اضطراب فى الرؤية ، وضبابية فى الحبكة ، تناقض فى اللغة ، واهتزاز فى رسم الشخوص .وعند تمام القراءة تساءلت عن طبيعة النص الذى أواجهه نقدياً:

– ربما هو نص وصفى يشبه أدب الرحلات خاصة أنه يحتشد بوصف تفصيلى لبعض آثار البلدان ، سياحة خاصة فى باكستان والهند ومناطق من مصر ، ووصف لبعض العادات والتقاليد والطقوس التى يمارسها أناس هذه المناطق.

– ربما هو عمل قائم من اجل حوار لا ينقطع بين الرجل والمرأة عن الجسد والغريزة والرغبات ، عن الحب ، عن " مأوى الروح " من خلال علاقات متشابكة ، أبلغ ما توصف به التناقض والانفلات ، التطلع إلى المزيد من الاكتمال الذى لا يتحقق سوى للحظات ، فدائماً هناك حالة انتقاص مما يستدعى رغبات لا تنتهى وتقلبات لا تهدأ للنفس البشرية ، وطمع فى كل ما قد يتاح للإنسان.

– فى أحيان أخرى من القراءة تنساب بأذنى موسيقى وأجواء ألف ليلة وليلة ، فأتذكر شهرزاد وهى تروى قصصها ومبالغاتها الخيالية الآسرة ،

وأذهب من خلال بعض المشاهد إلى علاقات فنتازية بين الأشياء ، عوالم من الدهشة العصرية المتجددة.

- فى أوقات تراءى لى اننى أقرا ما يشبه مقامة أو أجواء حديث عيسى بن هشام "للمويلحى" ففى تجولات آمال وأبو الخير أو تعليقات عمرو الشرنوبى على تردى الأوضاع بمصر ، هناك رصد للكثير من سلبيات الواقع ، ينضم إلى ذلك بعض الإشارات المعلوماتية التوثيقية التاريخية فى الفقرات المطولة عن الخيل العربى والفئران والصقور ، وغيرها من موضوعات لها إشارات اجتماعية خاصة ، أراها مقحمة على العمل الأدبى فى غير أجواء الرؤية للعمل.

فى القراءة الأولى لم أحدد رؤية واضحة ، خيطاً أساسياً يتبلور من خلاله العمل .

فتطلب الأمر قراءة ثانية ، وفيها لمست المأزق الذى وقع فيه الروائى ، تقدم الرواية رؤية ملتبسة ، لما يحوطها من حساسية مفرطة فى المجتمعات الشرقية ، لأسباب عقائدية واجتماعية راسخة ، وليس من السهولة بمكان التعرض لها على نحو صريح ، لذا توافر للعمل أفكار جريئة وزوايا التقاط جديدة مستفزة وغير متداولة ، تخير الروائى أماكن تكتنز بأسرارها وتخدم وتشير من زوايا غير صريحة للرؤية والموضوع الذى من أجله انشأ هذه الرواية،لكنها عناصر لم تتبلور على نحو محكم .

أضطر الروائى فى تصورى أن تبقى رؤية النص غائمة ، شبه مشتتة ، ولذا جاءت مفردات سرديته كأنها جزر منعزلة إحداها عن الأخرى ، ليست هناك فكرة واضحة لها قدرة على جذب أركانها، فبدت هشاشة بعض عناصر الرواية ، وأثّر ذلك بالطبع على التقنيات المتعددة فى بناء هذه الرواية ، فكانت تقنيات ذات فنية عالية ومبدعة ، وأخرى أصابها عنصر التصدع والتهافت.

يحكى العمل عن مهندس شاب " عمرو" يحب طبيبة بمصر " ليلى" ثم يتركها دون مبرر ويسافر للعمل بإحدى دول الخليج " جارثيا" هناك يتعرف بأخرى عربية اسمها " آمال" ويقع فى عشقها ، يعود فى إحدى زياراته لمصر فيحاول أن يرجع ما كان بينه وبين حبيبته الأولى ، ويتركها دون مبرر منطقى ليسافر بحثاً عن الأخرى وهو لا يعرف من يريد ومن يحب ، وهل هو بحاجة إلى الاثنتين؟ ، تتزوج "آمال" من الشيخ " أبو الخير" العاجز جنسياً لتبدأ علاقة بين أربعة أطراف ، امرأتان تعتركان حول رجل ، ورجل مخدوع يشترى العالم بماله ، وآخر لا يعرف ماذا يريد سوى لذاته وغرائزه.

xx الشخوص ومأوى الروحxx

"عمرو الشرنوبى " شخصية الرواية الرئيسية شخصية مشوشة ، لا

يعرف ماذا يريد بالضبط، تتشتت إرادته وفق رغباته ، يبحث عن حب حقيقى، موزعاً بين تاريخه وحبه القديم " ليلى" وبين حب حياته الذى قابله فى " جارثيا" " آمال" بدا ممزقاً منفصم الشخصية قريباً من شخوص ما بعد الحداثة من حيث إيمانه وانصباب اهتمامه بالجسد ورغباته فقط يقول :" وأيقن بما لايدع مجالاً لأى شك أن للغة الجسد سطوة ورهبة وسيطرة فى اشتياقه، بدا جسده ينبض ويشتعل كحمى البرارى ، ظمآن ينادى باستجداء وتوسل .." (ص٥٣). وهو إذ ينشغل بالكثير من قضايا وطنه ، حيث تمتلئ صفحات الرواية برصد للكثير من السلبيات التى وقعت للشخصية المصرية ، ولأحوال كثيرة لهذا البلد فهو يبقى راصداً فقط ، لا متفاعلاً مع شيء أو قضية سوى ذاته، والبحث عن الحب قضية أولية تشغل كيان الإنسان ، وتشكل اهتمامه الرئيسى ، بحيث بدا وكأن ذراعين مكان عقله ، يفتحهما لأى أنثى تروى غرائزه على تنوعها وتقلباتها.

عمرو يعمل مهندساً فى بلد خليجى ، لا تشغله كثيراً الأعراف أو الموروثات الدينية والأخلاقية ، إيمانه الوحيد بالإنسان وعقله ورغباته؛ ويبقى على مكانة وطنه بقلبه برغم سوءاته يقول:" يتساءلون: كيف نحب بلداً يطارد مواطنيه ، ويتهمهم فى شرفهم وأخلاقهم، يشنع عليهم ليدمرهم ، يساعد الأوساخ على تلويث سمعة الشرفاء ولا يسمح لك بالعمل ، الأنكى أنهم يحكمونهم أيضاً " (ص١٨٢)، وتبقى رغباته الأقوى تأثيراً فيه يقول:" راسه يعج بالرغبات ، والفرح يشتاق لكل بهجات الحياة ، عمل واحد لا يكفى ، وحياة واحدة لا تكفى ، وامرأة واحدة لا تكفى ، وفى الوقت نفسه ، يعى أهمية ان يكون لها ، وله حرية الاختيار كاملة ." (ص١١٨).

وبالرغم من ذلك يبدو عمرو مسكوناً بالتناقضات فهو مسكوناً بهواجس الموت والرغبة منه ، لا تغيب صورته عن مداركه ووعيه (ص٤٥). ولطبيعة هذه الشخصية بدت تحولات غريبة فى مواقف الشخصيات. فهو إذ يبحث عن "آمال" ويتعذب بحبها يذهب إلى " ليلى" ويحدثها عن الارتباط بل وينجذب إليها جسدياً (ص١٦)، هو ذاته يسأل نفسه.:" ولكن بماذا تبرر يا متحضر قتالك الشرس وحتى الرمق الأخير برغبة الاحتفاظ بالاثنتين ؟ أليس الفهلوى هو أنت متجسداً فى أبشع صورة " (ص٥٩).

وتتميز شخصية عمرو الشرنوبى بقدرته على خلق حياة متخيلة ، أحلام يقظة مستمرة ، حياة تعويضية يعيش فيها ما يفتقده فى الواقع ، فهو باحث عن الحب وعن حبيبته التى أسرته يقول واصفاً حاله :" يتلظى على جمر وقدر النار حتى يلقاها ؛ إن لم يجدها سيخترعها" (ص٥٢).

يعشق " عمرو الشرنوبى " الحب ويقول عن تقديره للحب : " إننى أحب حبى ، واحتفظ بطلاوته وحلاوته ، وعذوبته لنفسى، لا أحب أحداً يشاركنى فيه .. إنه حب الإضافة ، وليس التملك.." (ص٢٢٥, ٢٢٦)، لم يقف عمرو طويلاً أمام زواج " آمال" ولم يَعُدّ الشيخ غريماً له فهو شخصية تؤمن بالتعددية ولا يعنيها سوى اللحظة المعيشة.

تبدو شخصية " آمال" شخصية مغامرة ، عنيدة قادرة على فعل ماتريد وإن تصدت للجميع، مثقفة وجميلة ، متعددة الهوايات، قادرة على إحاطة من تهوى بالحب والحنان، تستحوذ على عقله وجسده بحنكة امراة تعرف أسرار الروح والجسد معاً ، تعزف على الأوتار التى تمكنها من الرجل الذى تريده، بارعة فى إظهار أنوثتها فى أفضل صورها، حقق لها الشيخ " أبو الخير " ما يفوق الأحلام من طموحات مادية وترف فاحش، فقط هى تشير وعليه أن ينفذ ، تعانى من زواج قبلته بعد ضغط من رجل عجوز غير قادر جنسياً على إشباعها تسافر إلى مصر ، إلى بلد حبيبها الأول، وتقرر أن تنال من المتع مع الحبيب ما حرمت منه، خاصة بعد هجوم زوجها الرعوى على عيادة " ليلى" وشكه فيها تقول:" لقد أحيا بهجومه الرعوى هذا ما كانت قد قمعته فى لحظة ما ، قررت بالفعل أن تمارس ما ظنه فيها، إنما هذا ليس خيانة من وجهة نظرها . أعدت تبريرات كثيرة لذلك..."(ص٩٣).

- تبدو " آمال" شخصية متألقة ، ذات هوس بكل ما هو جديد ، متقلبة المزاج، تتمتع بعقل وذائقة متحررة ، تحتال على القيود فى جرأة وحنكة.

وفى لحظات اطلاق المكبوتات النفسية العميقة حين دعتها نساء الواحة إلى الرقص بدت "آمال" أخرى " استدعت الغناء والرقص الهندى ، وسعوا لها الدائرة ، أغانى شجن وحب وعبق أنثوى فواح ، تنادى بألم وحزن وشجن عن حبيب مسكونه به ، تناديه صادقة، تبكى وتتألم ...نسيت تماماً نفسها ، وكلما رقصت ازدادت بكاء.." (ص٢٠٣)، فى تلك اللحظات تنكسر اقنعة الشخصيات التى تبدو متماسكة وتبدو المتناقضات جلية، الملاحظة التى يمكن أن اسجلها أنه لا صراع مع معنى أو قيمة او فكرة يأخذ حجمه فى بناء الشخصيات بالرواية ، فكرة التعددية فى العلاقات أو فكرة الخيانة كلها تمر دون أن تأخذ حقها فى بحثها من جوانب متعددة ، ودون أن تعترك وتتحاور بنفوس أصحابها.

- تبدو شخصية " ليلى" الطبيبة المصرية الباحثة فى " علم النفس" شخصية متماسكة ظاهرياً، لكننا نلمح بالقص حاجتها إلى الحب والتحقق والاكتمال مع رجل تثق فى الحياة معه، وهى تمثل شخصية الأنثى المصرية فى جوانب متعددة: ارتباطها بأسرتها ، كفاحها من أجل تحقيق ذات عملية مستقلة

ومثقفة جديرة باحترام الآخرين وحبهم، حرصها على عفتها برغم حبها لعمرو، انخراطها فى قضايا مجتمعها من خلال مواقف تفاعلية حقيقية ومؤثرة يقول:" ..كانت تتحدث عن انتخابات نقابة الأطباء ، واشتراكها فى جمعية الوفاء والأمل ومساعدتها للمعوقين فى حرب أكتوبر، لجان التبرع بالدم .." (ص٢٣)، فروع دراستها المتعددة.

تعلن عن موقف من السلطة السياسية فى ذلك الوقت الذى تحكى عنه الأحداث فى الثمانينيات من القرن العشرين (١٩٧٨) يقول واصفاً مكتبها :" ...معلق عليه العلم المصرى خلفه صورة الرئيس ، تغطيها أثناء وجودها بقماش أسود..." (ص٣٤).

تنتابها لحظات الضعف والحنين والغيرة شأن شخصيات الواقع الجارية بعروقهم الدماء " فرغم كل الجروح العميقة بدت من قبلتها وتجاوبها بالمبادأة متمسكة به، مما جعلها تمثل لغزاً محيراً..." (ص٤٤).

وتنتاب ليلى التناقضات شأن الإنسان الحقيقى فتتناوب مشاعرها لعمرو خاصة فى غيابه وسفره وعلمها بحبه لأخرى" (ص٤٩).

وتتملكها الغيرة من آمال فتود إيذاءها، وتصاب هى أيضاً بحمى الهوس بالجسد شأن الرؤية الكلية للأشخاص بالرواية ، فتحكى هواجس امرأة لغريمتها وتتحول هذه الهواجس إلى نوع خاص من " الايروئيكية" حين تتحدث ليلى عن هواجسها تجاه جسد آمال ، أو ربما لأن السارد المفارق العليم ذكر جاءت هذه الهواجس على هذا النحو (ص٩٤).

وكشأن شخصيات هذه الرواية وتحولاتهم المباغته غير المنطقية تنتاب ليلى هذه التحولات المتناقضة والمفاجأة ، فبعد إحساسها بحرمانها من عمرو وسطوة حبه لآمال وقدرتها ، تحولت عن موقفها تقول:" بدت حياتها سلسلة من العذابات المتوالية ، يسلمها عذاب إلى آخر ، هاهى الأيام تمضى دون أن تتمتع بشبابها، ولذة اكتشاف الجسد مع من تحب...عزمت أن تأمل خيراً كثيراً، ومستقبلاً مشرقاً ...لقد توصلت فى لحظة صفاء مع النفس إلى أن الألم الذى ينشأ من العاطفة الجياشة ، والقلب المشجون يولِّد فى الإنسان كراهية لكل ظلم " (ص١٠١،١٠٠) ، وقد اتخذت هذا القرار بعد اقتحام أبى الخير ورجاله لعيادتها، وشعورها بسطوة آمال وقدرتها على تنفيذ ما تريد.

تبدو ليلى شخصية متماسكة برغم كل تناقضاتها: تجعلها اقتناعاتها ورؤيتها الفكرية قادرة على امتصاص الصدمات والتكيف

معها حتى وإن نالت منها ومن كرامتها هى القائلة : " إن الحياة جوهرها الديناميكية ، الحركة والتجدد، ولولا ذلك لفقدت معناها ، وفقدنا إحساسنا بها.. " (ص٢٢٢).

×× طبيعة المشهد فى مأوى الروح×××

ما يلفت الانتباه حقاً فى هذا العمل الأدبى هذه المشاهد التى ينسجها الروائى وتتسم فى أولها بالواقعية ، اشياء ومشاهد عينيه تحدث أمامنا بصورة طبيعية ثم يهبها الروائى قدرة سحرية لتتحول إلى مشاهد فنتازية تمزج بين الواقع والخيال وتخلق عالم من السحر والتجدد ، القادر على بعث الدهشة الجميلة فى نفوس قُرائه، ولقد تعددت هذه المشاهد بالرواية ويمكن أن نعدها تحت ما نسميه بالواقعية السحرية.

هناك مشهد لعمرو مع ليلى حين يقول لها أنه من خلال عطرها سيذيع سر محبتها له، ليعلو المشهد يتذكرها للحظات الحب بينهما ، فيزداد الناس ازدحاماً يقدمون لها التحية ويحملون صورها (ص٤٩).

ويرسم الروائى مشهداً فنتازياً لرحلة صيد تقوم بها آمال وهى فى سيارتها هذه المعجزة سيارة القرن فتصعد إلى قلعة قايتباى وحولها ترتفع الأسماك والقوارب وتطير لها (ص١٥٣)، ثم رحلتها إلى القاهرة عبر رشيد وشأنها مع الأسماك ، لنا هنا أن نتذكر البساط السحرى وعوالمة فى التراث السردى.

ونلمس أيضاً فى هذه المشاهد عوالم ألف ليلة وليلة قدر المبالغات التى كان لها السرد يحتشد بها يقول: " كلما تمشت تبعتها الفراشات الملونة بالآلاف، تظللها من حرارة الشمس ، تستر جسدها من التراب ، تزودها بالطعام ، تدخل فى فمها بإرادة كاملة، وطواعية بالمئات ، وقد تراءى لها قبل أن تظللها صور فراشات جميلة ملونة ، تأكلهن فتاة جميلة ، أطفال بلا وجوه ، قصور خرافية مملوءة بالجواهر ، كأنها الحلم الذى يخترق فوضى الزحام بجو خاص لها ، وزمن مختلف دون أن تصطدم بأحد " (ص١٦٦)، وعلى مقدار التوظيف السحرى إلا إننى شعرت ببعض الاستنفار من هذا المشهد إذا تجسد فى الواقع ، لكننا يمكن أن نلاحظ فى هذه التقنيات لبناء المشاهد المقتبسة مع الموروث السردى فى الفلكلور الشعبى التراثى فى الحكى العربى ، وتماسكه مع هذا الموروث فى محاولة لمد جسور الماضى فى الحاضر.

هناك مشهد آخر وهو الرحلة التى قام بها الشيخ أبو الخير وآمال وفريقه إلى الصحراء (ص١٨٣)، وفيه يستعرض الروائى لعادات وتقاليد مناطق بكر تشكل جزءاً من التقاليد المصرية فى الزواج عند أهالى الواحات.

والمشهد الذى صوره الروائى بعد اقتحام أبو الخير لعيادة ليلى وآمال

فى زيارتها ثم التجمهر الذى حدث بالشارع لرفض الأهالى هذا العنف واستعراض القوة تجاه مواطنتهم الدكتورة ليلى (٨٨-٩٨) يعد مشهداً دالاً على النخوة والكرامة المصرية قدر ما يدل على التنازلات التى تقدمها بعض الفئات من هذا الشعب ، والكاتب إذ يرسم هذه المشاهد فهو ينسجها ليتنوع بمدلولاتها النهائية ليشير ويكنى عن معان متنوعة يرى أنه من الواجب التنويه بها.

وللأشارة إلى أن هناك جوانب بالحياة خارجة عن حدود العقل والمنطق ، فى بداية قراءتى للرواية تعجبت من هذا الرجل " عمرو" كيف يمكنه أن يحقق رغباته مع أية انثى ، وهل تستوى لديه أية امرأة أحبها أم شعر نحوها بانجذاب غرائزى ، لكننى اكتشفت اختلاف مشاعره من اختلاف مشاهد الجنس والحب بالرواية، فهى قد تراوحت بين مشاهد تقطر منها العذوبة والرقة والوصول إلى أعمق مكنونات الحب الحقيقى المتحقق بالواقع ، بل وبمشاركة الطبيعة هذه السعادة ، والاتحاد معها ، مثل المشاهد التى تمت بين عمرو وآمال فى آخر صفحات الرواية فى قوله :" ينحنى على شفتيها ليأخذ قبلة ، يحس بالفرح والنشوة والسعادة ، وأن النيل يحوطه ويباركه ويحسه . ترفرف المياه ، تزغرد مع كل حضن ، مع كل ضمة تتأوه..." (ص٢٢٨).

أوفى قوله :" يعدُّها لتتلقى نعمة الله التى طال انتظارها من كلا الطرفين كثيراً ، تسأله أنت رايح فين ، إلى أين تريد أن تصل بالضبط ، وعندما دفقا ، انتفض السمك منصتاً صامتاً لسيمفونية لم يسبق له أن سمع موسيقى مثلما يسمع الآن ، ترفع ساقيها مثل صارى سفينة تمر من بعيد.." (ص٢٢٩)، يصور الكاتب تلك المشاهد وشخوصها وكأنهم فى حالة اتصال عرفانى ، واتحاد وجدانى واندماج مع عناصر الكون وتعرف آمال الحب ، تصف مشاعرها له تقول :" الحب هو العطاء والحنان ، لكنه فى الآن نفسه الولع والرغبة فى الانتماء إلى الآخر ، هو الأخذ والعطاء ، والذوبان فيه ، وتشكيل جزء منه ،...إن الانفعال الجسدى الخاص يشكل جزءاً من الحب ، ليس الرغبة فى الوصول إلى ذروة النشوة الجنسية، إنما فى التمدد بقرب الآخر ، وتنسم أنفاسه ..هو معرفة طعم الآخر ورائحته ، تذوقه ...هو أن نتحادث ،يفهم أحدنا الآخر ويعتمد عليه ، أن نوجد من أجله، لكنه أيضاً عناق الجسدين وتشابكهما ، إن ذكرى المحبوب الجسدية هى الأقوى والأكثر دواماً من الذكريات الأخرى كافة" (٢٣٠, ٢٣١).

يقدم الكاتب من خلال صوت آمال نظرات عميقة للحب الحقيقى ، نظرات لا تسبح فى مجردات متعالية لا يقوى عليها الإنسان .،، بل توحى بتجارب اعتركتها الحياة وصاغتها من تجارب إنسانية تحتوى الواقع على قدر

مـا تحتـوى احتيـاجـات الروح وأتصـور أن اسم الروايـة يخـرج من هذه المنطقـة الأثيـرة الحميمة التى عاشت بين عمرو وآمال.

هناك مشاهد حب أخرى تقع فى منطقة ضبابية ما بين الحقيقة والخيال هل حدثت بالفعل،أم أن حدوثها كان بخيال عمرو فقط ، لقطات تضمه مع آمال وتبدو مشاهد جنسية لكن يغلفها الحب ويوشيها بالعذوبة والرقى أيضاً ، وأغلب ظنى أنها عوالم خلّقها عمرو ليعوض حرمانه من حبيبته التى غابت عنه بزواجها من آخر.

وتغرق هذه المشاهد فى أوصاف مبدعة للأجواء المحيطة بآمال جسدها أزيائها ، عطورها أدوات زينتها ، حمامها يقول:" ...راسخة النهدين ، مشدوداتهما ، نقية ونظيفة بعد حمام دافىء ، تتألق كأرض انغسلت بالمطر، فابيضت زهورها وتفتحت براعمها ، ازدانت قدماها بعصير الحناء الأحمر ، عيناها بالكحل الأسود لرد لعين الشريرة" (ص١٦٩.١٦٨)، تتوالى هذه المشاهد وتزخر بهيام وعشق حقيقى ، بالتقاط لكل التفاصيل الصغيرة ، المفردات التى حول الشخصية ، هذه الإحاطة وبهذا الوله يدرك معها القارئ مكانة هذه المرأة بداخل هذا الجانب الأنثوى من طقوس المرأة المترفة فى حياتها ، المرأة التى تعشق جمالها من أجل رجلها. تخرج بعض المشاهد الجنسية الأخرى عن نطاق الحب الحقيقى وهذا العشق والاتحاد بالكون والوصول إلى لحظات السعادة النقية ، لتهبط بعض الدرجات فتتناول ذكرى الحب تتحدث عن بقايا عواطف ، غرائز لم تنطفئ كلية ؛ لأنها لم تشبع ، ولكن تبدو طريقة التعبير عنها شهوانية ممتزجة بالقلق لا بالتوحد والاستغراق وتذوق معانى النشوة الحقيقية وتتمثل هذه المشاهد فى علاقته بليلى حبيبته الأولى يقول :" لمحة ، ياإلهى - ياله من نهد - أشعة القمر التى كانت تنيره كاشفة ، تتيح للملهوف أن يلاحظ منه بضاضة البياض البراق ، جالت عيناه بشراهة فوق القبة الفاتنة إحساس مجهول فى تلك اللحظة ملأ قلبه بمزيج من القلق واللذة . نار فائرة سرت فى أوصاله ؛ ألف رغبة جامحة أخذت خياله " (ص٣٥). يستمر المشهد الجنسى ونلمح به الرغبة والأداء الجسدى المشتعل،لكنه مختلف عن مشاهده مع آمال ، فهو قائم من أجل هدهدة الذكريات ، بقايا عواطف ، غرائز لم تنطفئ لأنها لم تشبع.

فى مستوى رابع يصور الكاتب ليلة قضاها عمرو فى الهند مع " ساندى راجا كومار" يقول : "بحيث لم يكن يريدها فحسب ، بل إن كل ذرات جسده تحتاج إلى ذرات جسدها صارخة أنها تلزمها...وقد أرادها الآن ، ليلة يقضيها ، ثم يستعد لليلة أخرى، شاكراً آمال التى اتاحت له كل هذه البهجة ....لم يعتقد فى

وقت ما أنه يمكن أن يحب أخرى لمجرد أنه يرغبها رغبة عابرة ...فبدا غير مدرك الفرق بين نشوة اللحظة ونشوة الحب"(ص١١٢،١١١). ويستمر المشهد بعد هذه التساؤلات ويصور الممارسات التى تمت بين عمرو والهندية . وهنا يمكننا ملاحظة أن شخصية عمرو ممن يحتفلون بحاجتهم الجنسية والجسدية بدرجة عالية ، و يضعون لها أهمية أن تكتمل، يلمسون فروقاً بين الحب والرغبة وبين الغريزة وكيفية إشباعها ، مثل عمرو وفريق من البشر ، وهنا يمكن أن نضع أيدينا من خلال هذه المشاهد - على رؤية قدمها المؤلف فى الرواية على استحياء لحساسيتها وحساسية المجتمع الشرقى تجاهها وهى التعدد فى العلاقات والرغبات الإنسانية التى تأخذ صوراً متنوعة ولا يحدها آفاق أو سقف محدد إنها احتياجات الجسد الإنسانى فى حالة خروجه عن القيود.

هناك بعض المشاهد التى تدعو للعجب ، بل تجعلنا نتساءل هل يسيطر هاجس الجسد والغريزة إلى هذا الحد فى طقس هذا العمل.

تذهب آمال لزيارة ليلى فى عيادتها فيقول الكاتب :"..ثمة سر خلف هذه الأنثى، مع دخولها وخروجها اندفعت ذبابة كالصاروخ ، لطمت وجه ليلى التى انتفضت وانقبضت ، حاولت إبعادها ، كلما حاولت التصقت بها وبدا أنها مسلطة عليها بفعل قوى خفية ، وإذا بالذبابة بدأت تزاول هوايتها المحببة فى فنون الرذالة ، فاجتذبت ذكرا ، بدأ يواقعها على وجهها ، بقدر من الانتباه واليقظة " (ص٨٧).

هناك بعض المبالغات التى تقف لتنتقص من مخزون العمل الفنى والتقنى وتضيف له بالسلب لا بالإيجاب ، هل يقصد الكاتب بالذبابة رمزاً يشير إلى آمال وصنيعها مع عمرو، أظنها إشارة مفتعلة غير مناسبة لعناصر الموقف وشخوصه.

هناك أيضاً ملاحظة يجب التنويه إليها تكتظ الرواية بالتقاطات فكرية ووجدانية تختص بالمشاعر الإنسانية ، غاية فى العمق والذكاء بل يضاف إلى ذلك إنطلاقها من تجارب حياتية واقعية تجعلها تتسم بالمصداقية والبعد عن الأفكار المثالية المجردة التى لا تصمد فى الواقع الإنسانى كثيراً ، مثل نظرات آمال السابقة وغيرها من أقوال عمرو وليلى فيما يخص مشاعر الإنسان أو شان المجتمع الذى يعيش فيه.

كما أن هناك اقوالاً وتعبيرات جميلة منثورة كأنها زهور بعثرها الروائى بين فقراته ، نتف جميلة ، لكنها لا تشكل كياناً مكتملاً تقول آمال:" والحب يجعلنا نعشق حتى المسافة التى تفصلنا عمن نحب... لا أعرف نهاراً جديداً بدونك " (ص١٧١).

واتصور أن هذا التفاوت فى الأسلوب .وسقوطه احياناً من الروائى راجع إلى طبيعة الصراع بالرواية وعدم وضوح الرؤية ، أو حساسيتها

بالنسبة للمجتمع الذى نحيا به ، لذا نشعر بهذا العلو الذى يعقبه سقوط على فترات فى القص ، يصف عمرو قبعة ترتديها آمال يقول : " كانت ترتدى قبعة الجمال، طرفاها أشبه بقرون خروف ، يزينها ويتدلى منه قرط كبير أشبه بالميزان " (ص١٧٢)، أتصور افتقاد اللياقة فى عناصر هذا التشبيه وثقله على النفس.

تكتظ الرواية بإشارات إلى تردى الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فى مصر ، وهى إشارات متعددة ، وتبدو كومضات كاشفة ، منبهاً لأوضاع يعانى منها المصريون ، تحولات أصابت الشخصية المصرية يقول الروائى على لسان ليلى: " الخطأ ليس خطأنا ، الفقر عيب النظام ، الذى لايعطى للإنسان ثمرة عمله ، إن الشخص الوحيد الذى يستفيد من النظام الرأسمالى هو اللص ، الذى يمكنه أن يصبح مليونيراً فى غمضة عين " (ص٢١,٢٢). ويشير الروائى إلى الخصخصة والوجه القبيح لعمليات بيع الوطن يقول : " قرأ الشيخ صباح هذا اليوم أن هناك قطاعات كبيرة من ممتلكات الوطن تم بيعها ، وأصبح كل شىء معرضاً للبيع كما تخيلوا ،وأن قطار الخصخصة يمشى ببطء ولكنه أكيد ، وذلك منذ بدأ تاريخ الانفتاح " (ص١٢٨). كما لا يفتأ الروائى لإظهار الوجه القبيح للقاهرة ومدى الفوضى التى أصابت شوارعها وسلوك مواطنيها ويشير أيضاً إلى العبث بتاريخ الأمة حين يصورما آل إليه حال مدينة رشيد ، ثم الإشارة إلى العجز الاقتصادى الذى نال من اقتصاد مصر بعد توجه قدر كبير منه فى مشروعات الساحل الشمالى ، يشير أيضاً فى سخرية مريرة إلى رغبة بعض الفئات فى بيع تاريخ مصر وذاكرتها الثقافية من خلال إشارته لبيع نادى سبورتنج بالإسكندرية بعد تحكم عناصر الفساد فى مقدراته، (ص١٣٠).

تبدو هذه الإشارات مع غيرها نوعاً من الرصد وإلقاء الضوء على المشكلات، من أجل التنبه لها ومحاولة مواجهتها ، لكننى أتصور انها لم تأتِ ضمن الإسهام فى صنع حبكة السردية الروائية ولذا فقد تبدو إشارات دخيلة تضعف من كثافة الرؤية الأساسية وفنية البناء ، أو أنها تشكل بمجموعها خيطاً آخر فى الرواية موازياً للرؤية الأم ومقحماً عليها.

أقحمت أيضاً بالرواية صفحات مطولة عن الجياد وأنواعها وصفاتها وتاريخ السلالات منها، وأشهر الجياد، وصفحات أخرى عن الفئران والصرف الصحى بمدينة رشيد فى حكى لا يضيف أبعاداً جديدة للرواية قدر ما يشير إلى استعراض لمعلومات الروائى استعراض غير مبرر ، الصفحات المتعلقة بالجواد مطولات توثيقية وما حاجة الرواية إليها، وماذا تخدم فى صنع حبكتها. فقرات أخرى

مطولة عن الصقور والصيد فى الصحراء والحيوانات التى انقرضت من الأراضى والصحراء المصرية والكاتب لا يتوانى فلا يمر موقف إلا ويشير إلى التراجع فى أحوال المجتمع المصرى ، بل ويتباكى على الأوضاع المختلفة به (ص٢٠٠).

×× اللغة ومأوى الروح××

يبدو أن الروح ظلت فى بحث مستمر عن مأوى تستقر به فقد اتسمت اللغة التى عبرت عنها بعدم الإنسيابية فلغة الرواية لا تشبه جدولاً ذا طبيعة متجانسة تستدعى الجملة فيها لاحقتها ، لقد داهمنى شعوراً بأن اللغة قد اعتمدت او اختيرت أولاً ، تعبيرات سابقة التجهيز،ثم ركّبت إحداها تلو الأخرى فلنقرأ قول آمال مخاطبة لعمرو :" أعقلن شاطحة فكرة تخيلية، واصلت: لاتخف مادام لدينا القوة والعزيمة للوقوف ثانية ، ارفع رأسك فابتسم ، هذا الذى حدث لك ، الذى سوف يحدث ، سوف يمر . أضحك ،إن ما يهم بالفعل أن تغزل شرنقة حول قلبك لتقمع ما يجذبك إلى الماضى ، لا تعتمد على تعاطف الآخرين ، إنك تستطيع أن تتخطى كل شىء بدونهم ، ثم قالت:" إن البغل أذكى من أن يرهق قلبه بالركض مسافة ميل طلباً للمجد كما يفعل الحصان " (ص١٧١) .

اللغة تشوبها لهجة خطابية وتبدو الجمل ذات نتوءات وكأنها سبيكة غير متجانسة ، يقول السارد على لسان آمال :" قالت يتراءى لى مستقبل قاتم ، اهرم فيه يوماً بعد يوم إلى جانب هذا الرجل الذى لم يعد لديه تقدير ولا رغبة ، أحس بهدير تمرد ينبثق من مركز طبيعتى نفسه، وان الأمر بالنسبة لنا أضحى الآن هو الرغبة فى انتصار الأمل على التجربة، ثم قالت : إن عيون الخوف كبيرة" (ص١٦٨).

لا تبدو اللغة هنا طبيعية وتوحى بتلقائية الحوار ، وأتصور أن ذلك يرجع لرغبة الكاتب فى حشد تعبيرات وأقوال عميقة وعجيبه لنصه ، لفتات ذات بريق خاص، وتحتوى خلاصة تجارب بشرية عميقة ، وهو إذ يصنع هذا يفقد نصه كثير من تلقائية الحوار وانسيابيته ومحاكاته للواقع ، فى إحدى االفقرات التى ينقل فيها عمرو أقوال اختصته بها آمال، تصورت آمال وكأنها على منصة تخطب : وتطيل من نصائحها ، وكأن أمامها حشد من الجمهور وتسعى هى جاهدة أن تتابع أحكامها الجاهزة فى الحياة يقول :" كاد يصيبه الجنون : أى حب يريد ، أية أنثى يرغب ، بدا فى لحظة أنه لم يعش مع إحداهما ، أبداً...ابداً ، وأنه استرجع عصور الحب التى رسخ فى عقول بشرها ، إن أى شخص من الممكن أن يحب بحرية ، دون الاحتياج إلى شريك أو إلى طرف آخر يبادله العاطفة ، ويصلح من قانون الرغبة الجسدية

واللذة الجنسية ، فى الوقت الذى قالت فيه آمال : احترس أن تكون ظلالاً لغيرك، وإن التحدى الحقيقى هو كيف تعيش حياتك ، وإن الزمن يأكل الحياة ، والعدو الرابض فى الكلام يأكل القلب . وفى رحلة الحياة لا تفقد أنفاسك قبل الخطوة الأخيرة ، إن أجمل الأشياء تلك التى لا يراها غيرك ...وإن .." (ص٢١٤). هل يمكن أن نشعر بتغلغل الصراع فى نفس عمرو، أو بعذوبة الحوار الذى تم بين آمال وعمرو فقالت فيه هذه الخلاصات الفكرية، اللغة تقف عائقاً دون تشكيل صراع يأخذ حجمه فى العرض فى أسلوب العرض ذاته ، وهل هكذا تنقل الحوارات ، ولمَ الحوار لا يكتب بالرواية بين طرفين قول ورد ، تستشعر من طريقة العرض هذه أنه برغم الانجذابات الجسدية بين عمرو وآمال ، أو بين عمرو وليلى إلا أننى لاحظت أن طريقة الحوار لا تنم عن حوار عقلى عاطفى بقدر ما هو حوار خطابى جدلى.

يكتب الروائى فى تقنية بارعة حواراً بين أطراف أربعة عبر قنوات صوت الحلم وفيه يخلق عالماً من الكشف والتحدى ، ومن تعريه الحقائق وإزالة الأقنعة ويبدو هذا الحوار كأنه رسائل مشفرة عبر النت مقتبساً من الكومبيوتر تقنياته ووسائله، وتوظيفها فى الكتابة الأدبية الروائية يقول:" وصلت آمال رسالة عمرو مشوشة ، عرفت أن ثمة دخولاً على خطها، أرسلت إنذاراً أولياً مفاده أن حب الجنون يهرب من قواعد فرضها المجتمع ، بما فيها وجود الشيخ وليلى الآن ، يحس الشيخ ويشاهد الأفكار المتطايرة ، فعجبته لعبة الحوار الندى، ومحاولات ليلى الإيجابية والمجيدة، والوعى بما يحدث حولها حتى لوكان فى المخيلة..." (ص٢١١). وانبرى الكاتب يصنع حواراً تنكشف فيه سرائر الشخوص الأربعة وكأنه حوار حقيقى قد تم بالفعل فهو يصنع له عالماً مادياً به التجسيد والحركة والتنقلات بين الشخوص، وفى مرحلة متقدمة من القراءة لهذا المشهد ينمحى الخط الفاصل بين هذا الحوار بين العيون وصوت الأحلام وبين الحوار الحقيقى الدائر بالفعل بين الشخوص وقد يتساءل القارئ لماذا اصطنع الكاتب هذه التقنية ؟ أتصور، لأن اجتماع عناصر الصراع الأربعة فى مشهد واحد ومكان واحد استدعى نوعاً من المغامرة لصنع هذا الطقس الكشفى الغائم ، الذى تبدو فيه الأذهان وكأنها تلعب لعبة مع معانى الوجود الأزلية الحب ، والخيانة ، الغيرة وغيرها، خلق هذا ليعرى السرائر ويبقى مشهده ظاهرياً على درجة من اللياقة الظاهرية ، أتصور أن الذى انتقص من فنية هذا المشهد الحوارى المتخيل المبدع هو تشويه الأفكار وعدم وضوح الرؤية لدى الأشخاص ، فجاءت الحوارات والمواقف والآراء بها كثير من التناقضات، بها الكثير من عدم اليقين ، لا أحد يعرف ماذا يريد،

عمرو حائر بين ليلى وآمال ، وآمال موزعة بين زوجها وحبيبها، وليلى لا تعرف هل تريده أم تريد حريتها، وأبو الخير حائر بين إخلاص زوجته أو خيانتها، لقد تطلب هذا الوضع اصطناع هذه التقنية الحوارية، وكان الكاتب موفقاً فيها ، فالجميع فى حالة من الحيرة والتخبط وعدم تحديد الارادة.

وللتخصص الهندسى لشخصية الرواية، آثر فى بعض اللمسات الفنية التى راعاها الروائى فى اختياره للألفاظ للجمل فجاءت متوافقة مع طبيعة الشخصية يقول:" ولم يكن اللقاء مصادفة عن تدبير السعادة . كان تصميماً علمياً تلاقت فيه الفسيولوجيا مع التخطيط، يقول لها : أحب ظلك الناعم ، قالت الحب مفاجأة ينتظرها القلب.." (ص١٦٩).

تبدو اللغة هنا كأنها تقسيمات هندسية لعقلية اعتادت هذه التوصيفات الموضوعية وكانت الغة عند ليلى وآمال لتخصصهما الطبى بها الكثير من الألفاظ المتداولة فى هذا التخصص العلمى (ص٢١٧)، وغيرها من صفحات.

لاحظت أيضاً أن للغة الروائى سمات خاصة مثل:-

١- توالى البدل المستمر والمتغاير يقول يحملها بين جوانحه : فى قلبه ، وعقلة ، نبقى حياة متداخلاً فى نسيجه ، دمه ، فكره " (ص٧)، أو قوله :" لكنه لم يتوقع مطلقاً أن ثمة زواجاً تم بين أبى الخير " و" آمال " ، هذا فوق حدود العقل : غير محتمل ، غير وارد أبداً فى حساباته..." (ص٧).أن كانت هذه المتواليات للاحاطة والتأكيد ، إلا أنها تشى ببعض المبالغات ويمضى الأسلوب بعدها بحاجة لبعض الضبط والتعامل بمقدار الأشياء يقول:" يارب هل لدى عمرو الشرنوبى لقدرة على نسيان ليلى؟ من أين استمد هذه القسوة، وهذه الغلاظة وهذه الجلافة؟"(ص٨).

٢- استخدام بعض التعبيرات المتداولة والمبتذلة والتى تهبط بالأسلوب فى بعض مناطقه وتخرجه عن النطاق الفنى الرفيع المستوى يقول:" ليكون رداً صاعقاً، ساحقاً، وماحقاً، (ص٩)، أو قوله:" لقد حركت الكلمة " بريانى" مصارين بطنه وشهيته " (ص٧٥):

٣- تنوع وتعدد الضمائر فى الفقرة الواحدة يقول الروائى :" تظهر دائماً جديدة وطازجة ، فى حلة مبهرة ، فستان أحلامى من الدانتيلا ، تختلف يوماً عن يوم ، ولا تراها مرتين . ها أنت امراة جديدة كل يوم ؛ وكانت أرادت أن ترى الآثار المصرية.." (ص١٨١). نلاحظ فى الفقرة القصيرة السابقة تغير الضمائر وتعددها فى الجمل المتعاقبة مما قد يسبب إرهاق المتلقى وإشعاره

بعدم سلاسة اللغة معه ، واعتقد أن ذلك يرجع لحساسية رؤية هذه الرواية، وتقلبات المشاعر وردود الأفعال المتغاير بها ، أيضاً لوقوع الحوار فى منطقة ملتبسة هل هو ديالوج أم مونولوج متخيل بين الشخوص فى داخل شخصية عمرو.

xx المجاز ومأوى الروح xx

يتميز المجاز التصويرى فى الرواية وتبدو العلاقات التى يلتقطها الكاتب فيما يشمل المادى والمجرد علاقات متجددة ولها طزاجتها دون تعقيد أو ذهاب لآفاق مركبة يقول على لسان آمال: " نورى يبحث عن خلية اسمى ، إنها فيك أنت يا عمرو" (ص٩)، أو قوله :" ....ابتسمى يزهر الليمون، والمسينى لآورد خيلى ماء الينابيع ، وأنا من رأى غده إذا رآك . ودبوس شعرك يكسر سيفى وترسى.." (ص١٨٠).وينتفى الروائى تعبيراته التى تتخذ التشبيه وسيلتها بعناية يتغيا الجدة والتأثير من خلالها يقول وهو يصف حال عمرو بعد حديثه مع ليلى:" بدا جافاً وغليظاً وسميكاً وأن جفافه حاد الزوايا، كشظايا زجاجية..." (ص٤١). يمزج الروائى بين المجاز الذى يجسد المعنوى" الجفاف" ويجعل له زوايا حادة ثم يعقبه بتشبيه مؤثر ويصف حال الشخصية.ويستطيع الكاتب وصف نظرات واقعية فى الآخرين لكنه يؤديها فى قالب مجازى معبر يقول:" وكانت مراجعى المتواضعة تهيئ جزءاً من معرفة كونية شاملة بالإنسان، لذا أقول برأى قاطع وضمير متآلف ، أنت ريح ، صواعق، براكين ، لا أعرف من أين يأتى رد فعلك، حتى أحتويه" (ص٤٨).

xx المكان والزمان بالروايةxx

احتشدت الرواية بأماكن متنوعة وتكتنز بالثراء التاريخى والمعرفى ، كما أنه تحكى موروثات وأساطير متعددة ، ومن خلال المكان عالج الروائى علاقة الإنسان بالجسد والغرائز وعرض لكثير من طقوس الشعوب الشرقية وعاداتهم وتقاليدهم ، الأمر المثير للدهشة أن ورود هذه الأماكن فى الرواية يبدو وكأنه قد زج عنوة، فالحبكة الروائية لم تستدع هذه الأماكن بقوة أو بمبررات فنية منطقية ، واتصور أن الروائى قد جعل عمرو يقوم قسراً برحلته إلى باكستان وكراتش ليناقش طقوس وموروثات وتقاليد تتعلق بالجسد و الممارسات الجنسية التى تعلق بالرغبة والغرائز ، والإشارة إلى حرية التعدد، ولقد أسهب الروائى فى وصف العلاقات المتحررة والمتعددة للمرأة فى باكستان (ص٧٧،٧٨)، كما وصف المعابد الهندية مثل معبد "شيفا" الذى يمجد رمز علة الخلق والوجود الإنسانى ؛ قضيب من الزمرد أو الذهب باعتباره طوائف من الخلق ، ومعابد خاجوراه ، النشوة السماوية ، وادى المطلقات.

ويتناسب هذا العرض مع الرؤية التى طرحها المؤلف على حياء فى هذه الرواية . ولقد وظف الروائى الأماكن بمصر لتوضيح تحولات خاصة حدثت فى المجتمع المصرى فهو إذ يتحدث عن النادى الملكى للخيل " نادى سبورتنج" أو عن مدينة رشيد والريف المصرى العريق والطبيعة الحرة الخاصة الجميلة يشير إلى تغيرات مجتمعية عميقة ، تعبث فيها أيدى الفساد ببيع وانتهاك هذا التاريخ المصرى العريق ، والطبيعة الحرة الخاصة الجميلة. وفق الكاتب أن يجعل تلاقى ليلى وعمرو فى عيادتها أو المستشفى الذى نعمل به لفرض قيود على هذه العلاقة وتطويقها بعدم الاندفاع ، كما وفق فى أن يجعل تلاقى عمرو وآمال فى انطلاقة قارب ، مغامرة غير محسوبة وغير مقيدة برغم أغلالها، شأنها شأن العلاقة.كانت هناك إشارات بالرواية إلى أن أحداثها تجرى فى بداية سنة ١٩٧٨ بما يتواكب مع فترة قلقة فى المجتمع المصرى ، وفترة انفتاح ، وتمرد بعد المعاهدات التى برمت مع العدو ، وخلخلة للذات الجمعية و فترة المد الاشتراكى لقد كان هذا الزمن أرضاً خصبة لبزوغ هذه التوجهات الذاتية الجسدية الغرائزية ، هروباً وتعويضاً فى آن واحد.

تميزت المساحة الزمنية أيضاً بالرواية بانفتاحها الزمنى على السنوات والفترات والحوادث التى استجلبتها مرور السنوات ما بعد هذا التاريخ الزمنى ، فغطت الرواية فترات الخصخصة والبيع والتدخلات الأمريكية فى الشأن المصرى وغيرها من الحوادث ولذا يبدو الإيقاع الزمنى بالرواية مضطرباً ■

مستويات السخرية فى " المشى للخلف "

إبراهيم محمد حمزة

لكن السخرية تختص بالقصدية ، ووجود هدف من وراء القول ؛والسخرية فى اللغة من مادة " سخر " ، وأصل التسخير التذليل ، والساخر يحاول فى الحقيقة إخضاع خصمه له ؛ وفى هذا - بتعبير الدكتور نعمان امين - ما فيه من تشف عميق وإراحة للنفس المتعبة المكدودة " (١) .

السخرية إذن طريقة عليا من طرق التعبير ، لها أدواتها الخاصة كاللماحية والذكاء والقدرة على إعمال المفارقة ، باختصار وبتعبير " إدلر " البغض والانتقام هما الشيئان التوءمان اللذان يولدان السخرية."

وبهذا الفهم للسخرية نطالع المجموعة القصصية الأخيرة للكاتب الكبيرفؤاد حجازى الذى يتوج بها السبعين من عمره المديد ، مقدما مجموعة " المشى للخلف " عن سلسلة " أدب الجماهير " ليتم ثمانى مجموعات قصصية ، وإحدى عشرة رواية ، وأربعة عشر عملا للطلائع ، وثلاث مسرحيات ، وعدة كتب نقدية وفكرية وسيرة ذاتية .

تلتقى السخرية مع الفكاهة فى منبعهما

فى مجموعته الجديدة يخلع فؤاد حجازى رداءه الواقعى ، ويقدم لنا جديده من خلال تسع قصص تراوح بين صفحتين إلى ثلاثين صفحة فى قصة " ورق النعناع " .

والمجموعة - بما تمثله من مرحلة عمرية جديدة لكاتبها تمنحنا

سلاف التجربة ، كشهادة قاسية على نظم منحلة .

- حول السخرية ومستوياتها :

يذكر النويرى فى " نهاية الأرب " فرقا بين التهكم وبين الهزل الذى يراد به الجد ، أن التهكم ظاهره جد وباطنه هزل " والهزل الذى يراد به الجد - على العكس منه - ويضرب للتهكم أمثلة منها قول الوجيه الذروى فى رجل أحدب :

لا تظنوا حدبة الظهر عيبا

فهى فى الحسن من صفات الهلال " (٢) .

ويبدو النويرى شديد الفهم لطبيعة السخرية التى يسميها التهكم ، وقد يذهل المرء ، وهو يطالع كتابا مثل "المراح فى المزاح " للإمام أبى البركات الغزى ، وهو يروى عن الإمام الشعبى فى أمر قدوم رجل يسأله عن المسح على اللحية اثناء الوضوء ، فيقوله" الشعبى" : خللها بأصابعك . فيقول الرجل : أخاف الا تبلها ؛ فيقول الشعبى ساخرا : إن خفت فانقعها من أول الليل .

وروى أن خياطا مر به وامراة تجلس معه بالمسجد ، فسأل الخياط : أيكما الشعبى ، فرد الإمام مشيرا للمرأة وقال : هذه .

ويجىء رجل إلى أبى حنيفة يسأله : إذا خلعت ثيابى ، ونزلت النهر لأغتسل .. هل إلى القبلة أتوجه أم إلى غيرها ؟ فيرد الإمام : الأفضل أن يكون وجهك إلى جهة ملابسك حتى لا تسرق . (٣)

وحين نتأمل القصة الأولى التى حمل الكتاب اسمها ، تعيش دهشة تكاد تصدقها ، حيث يسرى شعور مرعب لدى القارئ من تصور تحول الحياة لهذا الشكل المقلوب ، فالدولة بكاملها تتحرك للخلف ، المشى ذاته للخلف ، وما يخفف رعب القارئ قدر التهكم الساخر فى القصة ، وفى سطر واحد يبدأ الكاتب قصته بصور متعددة من التراجع والتأخر (تأخر صلاح فى النوم ، وتسكع فى الشوارع ، مؤملا أن يكون الأخير فى الطابور) نجد اختيار اسم "صلاح " يحمل مفارقة كبرى ، نكتشف بعد قليل أن القانون الذى يحكم الوطن يمنح المتأخر والكسول والنائم أولوية ، ويجازى المبكر والنشط والمقدام إهمالا وإنكارا نظير نشاطه ، بعد وقفته بلا طائل فى الطابور ، يقرر الذهاب إلى إدارة المرور ؛ التى قررت مشروع سير السيارات للخلف ، والمخالف لذلك يجلس أمام وكيل النيابة الذى يحقق معه ، محاولا إقناع المتهم بالمشى للامام بسيارته " أن تنظر للخلف وأنت تقود ، يجعلك تبطئ غصبا عنك " هنا تبرق لحظة التجلى الأعظم فى عقلية " صلاح " ويشرق نور المعرفة بعقله ، فيهتف " وبهذا تتوقف الحوادث التى تسببها السرعة . وتكف الصحافة عما تسميه "نزيف الأسفلت " صـ٧

ووسط حيلة "الواقع المقلوب" يعتدل هذا الانقلاب لحظات التذكر (الماضى) ويعود لحاله فى (الحاضر) لقد انهت الشركة التى يعمل بها فى الخارج عقده، ولابد أن يحصل على دورة فى جامعة من جامعات أوروبا ، لكنه مشغول هنا فى دورة أخرى للتدريب على المشى للخلف بالسيارة، وتذكر فوائد المشى للخلف، والتعجب كيف فاته جمال تمريرات الكعوب فى المباريات، لقد كانت تنتزع إعجاب الناس، ويواصل حجازى سخريته العنيفة ، حتى يصل بها على السرير ، حيث يلاحظ صلاح أن نتوءً قد برز فى نهاية سلسلة ظهره، واكتشف من مداولاته مع الزملاء بأنهم يعانون الأمر نفسه، ومعنى ذلك أن الجماع سيتم بعد ذلك بوقوف المراة خلف الرجل، وينهى الكاتب قصته بامرأة تأخذ طفلها بيدها وهى تقول له " تاتا تاتا ارجع العتبة " .

- سيرة تتقاطع ؛ لتتصل :

إذا كانت بعض الكتابات تربط فن الكوميديا بالسخرية الاجتماعية، فإن مرجع ذلك يعود إلى قصور فى فهم طبيعة الأمرين معا، فالسخرية هنا فى هجومها على الظاهر، إنما تعرى الباطن وتكشف ما يكمن خلفه "(٤)

وفؤاد حجازى مولع بالفكاهة بكل مستوياتها، حتى فى أدب الحرب، تجده مصريا، يتذوق النكتة ويتفنن فى القافية كما يعرفها عامة الناس، ورغم جدية " أدب الحرب " ؛ إلا أنه يطعم عمله السردى بلمحة فكاهية عابرة فى أشد المواقف شدةً، نجد فى رواية " رجال وجبال ورصاص " التى تناولت حرب اليمن، وهى من الروايات النادرة فى موضوعها، نجده يقول (لوحتنى الفتاة التى لا ترد) ص٢٦ويقول (أخبرونى أن نعيمة تسأل عنى ؛ نخيت) (٥)

وفى رواية " المحاصرون " والتى تناول فيها فترة حرب الاستنزاف، ورغم صعوبة هذه المرحلة ؛ فإننا فوجئنا بالفكاهة تتسلل على شفاه شاب مصرى مجند، يرتبط بقصة حب ساخرة، ويعلن عنها حتى على "قزانات الطعام الضخمة " وعلى جدران المطبخ ويكتب " أنا راض وقلبك راض وأبوك غير راض؛ ملعون أبيك " (٦)

حتى فى جوهرته النادرة " الأسرى يقيمون المتاريس " لابد للقارئ أن يبتسم من سخرية الموقف، حين يؤمهم للصلاة، فى الأسر شاب، ويدعو قائلا " اللهم لا تجعلنا نغادر هذا المكان إلا مغفورا لنا " ويعلق الكاتب " انتزعنا هذا الدعاء كل من واديه ، وجعلنا نسبه ونلعنه، تقوانا لا تؤهلنا لأن يغفر الله لنا " (٧)

فإذا عدنا للمجموعة، نتوقف عند (لن تستطيع معى صبرا) ويشير المؤلف إلى انها سقطت من مجموعاته السابقة ولم تنشر، وقد مر عليها ما يقارب ربع قرن، حيث تتكئ القصة على قصة موسى والخضر عليهما السلام، ومن هنا تنفجر السخرية بسبب مرجعية الحدث فى الحالين، نحن هنا أمام


محمود الهندي

وكيل الديوان ورئيس المدينة ، الوكيل يطلب تعلم الحكمة من رئيسه (الطلب ينطوى على نفاق واضح) ويرد الرئيس ببلاغته السفيهة (لن تستطيع معى صمتا) ويعده الوكيل وتسير الأمور ، فيفجر سفينة ، ثم يقتل مواطنا مصريا يتشاجر مع إسرائيلى ، ثم يجد صيادين اثنين يتشاجران حول سور يسد منفذ مزرعة سمكية ، فيقوم الرئيس بهدم الجدار بعد تقييده يدى أحدهما ، وبنفس التوازى مع القصة القرآنية ، يبدأ الرئيس فى تفسيره الفاضح لتصرفاته ، لتنتج سخرية مصدرها معالجة الشىء الحقير كأنه نفيس ، وتندلع اقسى الضحكات واقساها من المفارقة بين الإطارين ، قد تكون السخرية هنا سطحية ، لكنها حادة مستفزة ، والمفارقة يعرفها شليجل بأنها شكل من أشكال " النقيصة "(٨) وتبدو صورة الحاكم فى كتابات فؤاد حجازى بشكل عام ؛ داخل إطار من الجهل والعنجهية والغباء مع حدة فى الذكاء السياسى فقط ، وتكاد شخصية المرءوس أيضا تتوحد فى إطار من التبعية والمصانعة والنفاق الساذج ، ثم السخرية من جهله في غيبته .

– عويس وكراوية :

وتكاد قصة " عويس وكراوية " أن تشكل نموذجا لما نعنيه من علاقة الرئيس والمرءوس على كافة مستوياتها ، حيث قدم حجازى " توليفة درامية " من النقد والهجاء والتهكم والسخرية والدعابة " – كما يرى دكتور نبيل راغب (٩)

وتشعر أحيانا أن سلاح السخرية فى يد الأديب ، ليس مرده على الدوام إلى جو القمع ، بل على العكس أحيانا ما تدفع الحرية لاستخدام السخرية ، لأنه لا شىء ممنوع قوله ، فتكون السخرية هى الأبقى والأذكى .

ولذلك يحق للكاتب – فضلا عن القيمة الفنية للسخرية – أن يلقى رداء المتعة على قارئه ، فالعنت الذى يلاقيه القارئ فى قراءة كتاب ما ، سبب طبيعى بلا شك للانصراف عنه ، وقصة "عويس وكراوية " تحمل كل مستويات السخرية ، بداية من توظيف الصفة المضافة ، فالمعهد صار " المعهد القومى للبحوث "العليا " . وحين تبحث فى مهامه تكتشف كم هى " عليا بالفعل ، نجد الباحث " عويس " صاحب الكرش الصغير ، ببنطاونه الذى يشده حتى الركبتين ؛ فيرتفع بصعوبة لضيق فتحتيه ، بينما مساعده "كراوية " ببنطاله ذى الفتحتين المتسعتين ، يظهر جوربا فاقع الألوان ، يتباهى به ... هذه المفارقة الشكلية الذكية ، تتجاوز بلا شك لمضمون الرجلين ، باسميهما العجيبين " عويس وكراوية " .. ها هما يبدأن مناقشة مشكلة انقطاع الكهرباء ، ثم مشكلة المواصلات ، ثم مشكلة إعادة توزيع الموظفين ، وهنا يتجلى المنطق المقلوب الذى يحرك الحدث بشكل مثير للدهشة .

وكراوية – المرءوس – ينهل –كالعادة – من علم أستاذه ، تماما كالوكيل

فى قصة " لن تستطيع معى صبرا " . إن كراوية يسأل أستاذه شاكيا :
(فى عز المذاكرة النور ينقطع .. قبل بداية أى سهرة النور ينقطع) وهنا تبدأ جواهر ردود الأستاذ ؛ لشرح الأسباب العبقرية لقطع الكهرباء :
(ألا ترى أن انقطاع الكهرباء يعلم الصبر ؟ ! ثم دفع الناس للتأمل والتفكير ... أرحنا الناس من تعقيدات الحياة المدنية ، يتوقف المترو .. السينما ..) ثم يضع التعليل الكامل الشامل : (عايزينها ضلمة) .
وبنفس المنطق يأتى تعليله لباقى مشكلات المدينة ، وهو ذات الأسلوب السلطوى الجاهل المتبلد الذى رأيناه فى أعمال سابقة لحجازى مثل "صهيل المحارم " رواية ، وكذا فى بعض مسرحياته القصيرة .
- بدوى وعياد .. سخرية النهايات المبتورة :
"بدوى وعياد " قطع قصصية خالصة المصرية ، تجمعها وحدة الزمان والمكان والأبطال ، لتلتقط عين الراوى الخبير مواقف تحدث يوميا فى حجرة المرافق التى تخرج منها أرزاق وحياة مجموعة من العساكر الذين يتشاجرون ويشتكون حرمان بعضهم من الأماكن التى يتقاضون فيها الرشاوى ، أو الإكراميات ، والعريف "بدوى " يمثل السلطة العليا ، والتى يسانده فيها العسكرى عياد ، أم الباشا القائد ، فهو رجل خفى ، منتظر دائما ، وحين يأتى يكون وجوده كعدمه ، يقدم الكاتب ثمانى قطع قصصية باهرة ، نلحظ أنها مبتورة النهايات ، وهذا البتر الفنى يمنح العمل إيحاءات بديعة ، فالمواقف هنا ليست نهائية ، إنها تيار يومى جارف ، لا ينتهى ولا يمكن الوقوف عند هذه السيدة الفقيرة التى جاءت تشكو حرمانها من مكان جلوسها فى النفق ، رغم أن النفق هذا به (الرطوبة خانقة ، والمجارى طافحة .. إلخ) لا يمكن أيضا حل مشكلة طالب العلوم الذى اشتكاه صاحب أحدهم متهما إياه انه "كسر لمبة العامود " رغم براءته ، ليجد فرصة لتوثيق علاقته به .. إنها الحكايات المبتورة بشكل فنى ، والبتر هنا باعث للسخرية ؛ فالقصة الوحيدة التى تشغل بال "بدوى وعياد " هى مشكلة ديك القائد ، فديك سيادته نفسه مصدودة عن الأكل ، وسيادته يحمل الرجلين المسئولية : وهنا تبدأ محاولات الحل (اقترح على سيادته يفسحه / عملنا له سلطة خضراوات ولا فائدة / فيتامينات تفتح الشهية) .
ومستوى السخرية فى هذه القصة تختلف تماما عن غيرها ، هى سخرية الواقع ، لا سخرية الفانتازيا ، وهنا تجد الواقع التقريرى الصادق الصادم أشد سخرية وأكثر جراة ووقاحة مما نتخيله ، وتصور الحدث هنا مصدر السخرية ، فى قطعة " العجل فى العربة " يرسل القائد المولع بالفراخ والديوك بدوى وعياد لشراء أفراخ من المحلة الكبرى ، وبعد إتمام العملية يقوم السائق معهم

باستغلال عربة الشرطة وتحويلها لعربة أجرة تنقل الركاب ، ويأتى الزبائن ، وكل راكب معه بضاعته .. عجل .. أرز .. برسيم إلخ والعجل " ينعر " فى كل نقطة مرور ولكن شرطى المرور يرى كلمة " شرطة " على العربة ، فيفوت " صـ٤٦

إن اللفظ هنا يلعب دورا طيبا فى التصوير الساخر لمجتمع شرطة المرافق ، وما يحدث بها من تجاوزات ، يجعلها شبيهة باى مكان فى مصر ، اللفظ هنا يحمل دلالته المعيشية لا المعجمية ، ومن هنا تأتى السخرية (ينعر العجل / الأرز يدردب / لا وشنبك الذى لا أحلف به إلا كذبا / سيأخذ منها كلمتين / شاب لقطة / أجرى على عيالى / عزمت عليه / رشت على العساكر إلخ

إن اللفظ هنا يعتمد على مرجعية مجتمعية ، نقلت اللغة من بيانها ومعناها المعجمى لمعنى اجتماعى آخر ، عزمت ليس معناها "قررت " إنما دعت ، رشت أى وزعت لقطة أى لا مثيل له وهكذا يسقينا فؤاد حجازى كأسا أخرى من السخرية عبر لغته التى واصل رحلته مع تفصيح اللفظ العامى ببراعة ومصرية .. يبقى فى المجموعة الكثير ، ومن ذلك قصته الفاتنة " ورق النعناع " التى صور فيها جوا نادرا على الأدب المصرى ، شخصية المناضلة اليسارية ، والغوص فى مشكلاتها الخاصة ، والتعامل معها كبشر وليس كنمط ، ربما تستحق هذه القصة دراسة وحدها . .

هوامش:

(١) دكتور نعمان محمد امين - السخرية فى الأدب حتى القرن الرابع عشر - دار التوفيقية بالأزهر - عام ١٩٧٨م - المقدمة .

(٢) نهاية الأرب فى فنون الأدب للنويرى - السفر الرابع - الباب الثالث - صد ٧٥٠

(٣) أبو البركات الغزى - المراح فى المزاح " - تحقيق السيد الجميلى - طبعة مكتبة الثقافة - القاهرة - ١٩٨٦م - صد٥٤وما بعدها .

(٤) دكتور محمد عنانى - فن الكوميديا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨م - صد ٥٠

(٥) صدرت الرواية عن أدب الجماهير - عام ١٩٩٧م طبعة ثانية .

(٦) صدرت رواية " المحاصرون " فى طبعة ثانية عام ١٩٩٧م . صد ٣٩

(٧) طبعة رابعة من " الأسرى " عام ١٩٨٧م صد ٩٢

(٨)-دي.سي. ميويك ,المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون بغداد١٩٨٧ص٣٥

(٩) دكتور نبيل راغب - الأدب الساخر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - عام ٢٠٠٠م - صد ١٣ .

التواشج فى أعمال عبد لكى وصموئيل

نضال حمارنة

نادراً ما نجد هذا التواصل وعمق التواشج غير المتفق عليه مسبقاً بين عمل أدبى وعمل تشكيلي

، كما التقت السخرية السوداء فى أعمال المبدعين حنظلة . ناجى العلى . والمتشائل . الروائى إميل حبيبى مع تباعد الأمكنة، فالأول عاش فى المنافى والثانى عاش فى حيفا . واليوم أجدنى أرى هذا التواشج والتناغم بين أعمال القاص ابراهيم صموئيل والفنان التشكيلى يوسف عبد لكي، عبر تجربتهما الطويلة. ابراهيم صموئيل فى مجموعاته القصصية الأولى خاصة . النحنحات . نلمس الوضوح، المباشرة، التصريح، ولحظة التحول الحاسمة فى حياة الشخصيات، ونهاية القصص.. صاعقة.. وحاسمة.

وأغلب أبطال القصص لهم، لهنّ دور فاعل فى المجتمع أو فى الحياة السياسية، وسأبدأ مع يوسف عبدلكى من حقل الغرافيك وأخص أعمال الحفر . فى نهاية الثمانينيات إلى منتصف التسعينيات من خلال مجموعة سمّاها (شخوصاً) والتى رصدت ثلاثة شخوص بقوتهم وعنفهم، صحيح أنه بدأ يتخلى عن الرصد الواقعى للشخوص ولتشريحهم التقليدى وأدخل الكثير من الخيال والحرية فى صياغة الأشكال والأعضاء والمساحة، إلا أن الوضوح والمباشرة والتصريح بالعنف الذى يضمره الواقع كان الدلالة. من منتصف التسعينيات بدّل ابراهيم صموئيل أبطال القصص واهتم بالمهمشين

والهامشيين.. أبطال يحلمون ويتمنون.. يريدون الخروج من المأزق.. إنما نجدهم في متاهة المكان.. المكان بحدّ ذاته مأزق. إضافة إلى التحايل السردى الجميل الذى حلم دلالات متباينة لخاتمة هادئة موجعة.. يكمن خلف هذا التحايل فهم عميق لتحولات البشر وللمتغيرات من حولهم.. نجد الذات المبدعة المتمردة التى يعج (أناها) بأسى متراكم وغضب وأمل، تقدم حالة أقرب إلى الهدوء الموجع، وكانت فى أحيان كثيرة أشبه بالأقدار التى لا رادّ لها، تحل بصاحبها دون أن تغادره أبداً وفى الآن نفسه دون أن تغادره الرغبة فى تجاوزها، بين تلك الرغبة وهذا القدر، ينساب الأسى ويجرى هادئاً موجعاً كجدول صغير.

من منتصف التسعينيات انتقل يوسف عبد لكى إلى مرحلة /فحم على ورق/ فكانت الموضوعات كلها جمادات (علباً فارغة . أطباقاً . أحذية) أو أحياء توقفت حياتهم (أسماك ميتة، جماجم، طائر شبه مذبوح، وفى معرضه الآخير فى غاليرى أيام أضاف كائناً بشرياً مسجى.) أليسوا هامشيين ومهمشين.. ولكن إذا أمعنا النظر طويلاً وبدأنا بطرح الأسئلة على أنفسنا ثم لجأنا إلى التحليل والبحث والشك فى المتداول بصرياً، لوجدنا تأويلاً يجرنا إلى تأويل آخر..

وهكذا.. هل هذه العلب الفارغة تعرج على الأسئلة الوجودية التى تقلق الكائن البشرى منذ بدء نشوء الكون.. الحياة بجديتها وعبثيتها، بمعناها المعيشى أو بفراغ المعنى؟ هذه الأسماك المحاصرة بالمسامير، والجماجم المربوطة بحبال والموجودة فى أماكن وزوايا البشر.. و ذاك الطائر المتألم الذاوى الذى تتربص به سكين لامعة الظلال مازالت تعلن عن عافيتها وتهديدها! هذه اللوحات ألا تشبه شخصيات ابراهيم صموئيل فى مجموعة . المنزل ذو المدخل الواطئ . الشخصيات لم تختر أمكنتها بإرادتها، كانت محكومة بها ومسوقة إليها عنوة وقهراً. وإذا كانت الأمكنة مغلقة وموشحة فلأن الشخصيات حوصرت بها وعتم عليها من خلالها، وبالتالى فإن هذا الحصار وتلك العتمة وذلك الضيق كان لهما أن يشاركا الشخصية معاناتها النفسية فتكون الأمكنة سبباً رئيساً فى الأسى الروحى للشخصية؛ فكيف للمرء أن ينفك أو ينسلخ عن المكان وهو كالجلد للجسد.

يوسف عبدلكى يسحب من زوايا حياتنا المهمش والمركون جانباً، المنسى والميت، ويعيد تقديمه إلينا بغمم على ورق مشتغلاً بتقشف الصبر ودقة لا متناهية على الظلال على اللونين الصارمين الأسود والأبيض كأنه يستنطق زجاج الكؤوس، جلد



الأحذية، عظم الجماجم.. عيون الأسماك الحية رغم موتها.

ابراهيم صموئيل يهتم بتفاصيل الحدث المشهد وبالأفعال الحركية مستفيداً من الفنون المختلفة، السينما، الفن المرئي. ويشتغل على الجملة والتعبير والمفردة كى يصيب هدفاً بطلقة واحدة كما يقول. واجداً الطيوف والظلال والموازنة فيما بينهما ليؤدى إلى أكثر من معنى، أكثر من تأويل وإلى أكثر من إحساس لدى القارئ. إلى القصة اللوحة، وعبدلكى يرسم قصة متخيلة لطبيعة صامتة ■

روجي فايان:
روائى النهايات المفتوحة

د. ماجدة إبراهيم

دكتوراه السوربون الجديدة فى الأدب الفرنسى

استاذ مساعد بكلية الآداب- جامعة طنطا

منذ عامين، احتفلت الأوساط الأدبية والثقافية الفرنسية بالذكرى المئوية لميلاد الكاتب الفرنسى الشيوعى روجى فايان Roger VAILLAND (١٩٦٥-١٩٠٧).

وهو احتفال كان مسجلاً فى فرنسا فى أجندة عام ٢٠٠٧ للاحتفالات القومية Calendrier 2007 des Célébrations nationales.

هذه الأوساط هى:

١- الجمعيات: جائزة روجى فايان Le Prix Roger Vailland و اصدقاء روجى فايان Les Amis de Roger Vailland ودار المسرح La Maison du Théâtre ولقاءات للقراءة فى نورماندى السفلى Rencontres pour lire en Basse-Normandie

2- دور النشر: لو تان دى سوريز Le Temps des cerises و لاباس دى فان La Passe du Vent وبوشى- شاستال Buchet-Chastel وجاليمار Gallimard و ج سى لاتاس JC

Lattès

3- المؤسسات العامة: إذاعتى راديو فرانس/ فرانس كولتور /Radio-France

France-Culture والمسرح القومى الشعبى Théâtre national populaire

ومدرسة المعلمين العليا Ecole normale supérieure وفيللا جيليه Villa

Gillet ومكتبة اليزابيث وروجى فايان Médiathèque Elisabeth et Roger

Vailland ودار العمال المعدنيين Maison des Métallos ودار الكتّاب Maison

des écrivains ومكتبة الأفلام الفرنسية Cinémathèque française

4- أجهزة الوصاية الثقافية: وزارة الثقافة والاتصال Ministère de la Culture et

de la Communication ودراك رون-ألب DRAC Rhône-Alpes والمجلس

القومى رون-ألب Conseil régional Rhône-Alpes والمجلس العام لإقليم

لان Conseil général de l'Ain ومـديـنـة بوران براس Ville de

Bourg-en-Bresse

عاش روجى فايان ملتزماً طوال حياته بقضايا بلده ومجتمعه، قبل انضمامه للحزب الشيوعى وحتى بعد انسحابه منه على إثر تقرير خورشوف KHROUCHTCHEV فى عام ١٩٥٦ عن جرائم ستالين STALINE. وتنوعت كتابات روجى فايان: فعلاوة على عمله بالصحافة، كان روائياً وكاتباً مسرحياً وناقداً أدبياً وفنياً. لكن بالرغم من تلك القيمة الأدبية والفكرية لروجى فايان، فإنه لم يحقق الشهرة التى حققها سارتر SARTRE أو كامو CAMUS، وهما أيضاً كاتبان ملتزمان مثله. كما أن الحيز المخصص لأعماله فى كتب تاريخ الأدب الفرنسى ضئيل والدراسات التى أنجزت عنه لم تكن بالقدر الذى يستحقه. أضف إلى ذلك الغروب الحالى للشيوعية التى كانت تشكل الشريان الأساسى والدعامة الفكرية لأعمال روجى فايان.

والمحصلة الآن هى أن أعمال روجى فايان تُقرأ قليلاً اليوم. وإن الاحتفال بذكرى ميلاده المئوى يعد فرصة لجذب الانتباه نحو تلك الأعمال ومناسبة طيبة للإجابة على هذا السؤال: لماذا نقرأ روجى فايان؟ ماهى أهمية أعمال هذا الكاتب بالنسبة لقارئ فى مطلع القرن الواحد والعشرين؟ وأخص بالذكر هنا بعض رواياته التى كانت موضوعاً لأطروحة الدكتوراه التى قدمتها لجامعة السوربون

الجديدة بفرنسا. وهذا بيانها:

١- اللعبة الغريبة (١٩٤٥) Drôle de jeu

٢- الضربات السيئة (١٩٤٨) Les Mauvais coups

٣- صحة ممتازة (١٩٥٠) Bon pied bon _il

٤- شاب وحيد (١٩٥١) Un Jeune homme seul

٥- بوماسك (١٩٥٤) Beau Masque

٦- ٣٢٥٠٠٠ فرنك (١٩٥٥) ٣٢٥٠٠٠ Francs

أولاً: إن روايات روجى فايان لنموذج لرؤية ماركسية للواقع الفرنسى من فترة الثلاثينيات إلى نهاية الخمسينات. وهى رؤية جديرة بأن نتعرف عليها ، تمتزج فيها الحقيقة التاريخية بالمبادئ الشيوعية والمبادئ النسوية. فتصف لنا رواية اللعبة الغريبة ورواية شاب وحيد المقاومة والكفاح السرى للشعب الفرنسى ضد الاحتلال النازى، أثناء الحرب العالمية الثانية. كما تصف لنا هذه الرواية الأخيرة شاباً وحيداً بمجتمع البرجوازية الإقليمية الصغيرة فى فترة ما بين الحربين العالميتين، وذلك من خلال نظرة شاب مراهق. وتدور أحداث رواية صحة ممتازة فى أوساط اليسار المتطرف، وتصف لنا الاضطهاد البوليسى ضد الشيوعيين فى فرنسا فى حوالى عام ١٩٤٩. كما تشكل روايتا بوماسك و ٣٢٥٠٠٠ فرنك لوحة متكاملة للمجتمع الفرنسى فى بداية الخمسينيات ، بما فيه من مد أمريكى قوى التأثير وحرب باردة بين الشرق والغرب وتفاوت طبقى صارخ وانقسام فى النضال العمالى إلى نضال نقابى ونضال فردى.

والطريف هنا هو أن وصف روجى فايان للحالة المعيشية للعمال الأجانب فى تلك الفترة، الواردة فى رواية بوماسك لمرجع موثوق به للمؤرخين الوسطيين فى هذا الموضوع. فلنطالع هذا الخطاب الموجه من بييرات Pierrette العاملة الفرنسية والنقابية الشيوعية إلى أقرانها العمال، عندما سبّ أحد الحضور عاملاً ايطالياً: " الساعة، سَبّ أحد الحضور عاملاً ، لأنه ايطالى..." وسألت هل رأى الحضور فى القاعة عربات قطارات البهائم التى يعيش فيها العمال الإيطاليون وعمال شمال أفريقيا ...) ؟ لماذا لا يوظّف المقاولون العمالة الفرنسية؟ لأن الفرنسيين لن يقبلوا الحياة فى هذه الظروف ولا هذا الراتب". وفى صفحة أخرى، نجد شخصية بوماسك Beau Masque وهو عامل ايطالى يشكو من تدنى المهن التى يمارسها هو

وأقرانه مقارنة بالفرنسيين: " كان الإيطاليون لا يستخدمون إلا في الأعمال الثانوية التي لا يقبل الفرنسيون القيام بها: أعمال الحفر والتحطيب وأمانة الزراعة".

والطريف أيضاً أن توصيف روجي فايان لليمين واليسار، الوارد في روايته اللعبة الغريبة لمرجع تفصيلي وحتى يستعمله إلى الآن كُتّاب السياسة - الوسطيون أيضاً- في عرضهم لهذين التيارين السياسيين اللذين يقتسمان العالم منذ زمن.ها هو مارا Marat بطل هذه الرواية يشرح: " رجل اليسار يؤمن بالسكة الحديد وبالطائرة وبالراديو T.S.F. وباللقاح الذي سيوقف المرض المتعذر شفاؤه وبالطعم الذي سيعيد الشباب وبمساواة المرأة والرجل وبالوفاق الدولي الذي سيمنع الحروب. رجل اليسار يؤمن بالإنسان ولا يتصور حدوداً قَبْلية a priori لقدرة الإنسان. رجل اليمين يؤمن بالله وبجبرية القوانين الاقتصادية وبجهنم وبالزهري المتعذر شفاؤه وبالأزلي الأنثوي l'éternel féminin وباللعنة التي تثقل على الشعب اليهودي وبالحرب المحتومة وبأن هناك دائماً "فقراء وأغنياء" وبأن الماريشال) بيتان PETAIN (جدير بالاحترام وبأن هتلر لا HITLERيهزم".

ثانياً: إن روايات روجي فايان التي يتم تكوين الأبطال فيها من خلال العمل النضالي، لنموذج قيّم لرواية التكوين التي تسمى بالألمانية Bildungsroman .

فنجد أن أبطال روايات روجي فايان أغلبهم من الشباب؛ لهم من الشباب القوة والحماس وبالذات الثورة. غير أن خصوصيتهم هي في صورتهم التي لا تنفصل عن صورة الشيوعي وفي تكوينهم الذي لا ينفصل عن النوايا النضالية لمؤلفهم.

- يبدأ مسارهم السردي - وفقاً لمنظومة رواية التكوين - بالانفصام عن الأب، سواء كان المقصود بهذا الأب صلة الدم أو المهنة أو الطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها. فترفض بييرات بطلة رواية بوماسك إذلال صاحب المصنع لأبيها العامل بهذا المصنع وترفض استغلاله لها ولأقرانها من العمال. وتؤكد كرامتها وتدافع عن نفسها وعن أقرانها بالالتزام النقابي والشيوعي. وكذلك ينفصل رودريج Rodrigue بطل رواية صحة ممتازة عن أسرته وقيمها البرجوازية - كما هي العادة الجارية في ذلك العصر - ويصبح مناضلاً شيوعياً، يشارك في المقاومة اثناء الحرب العالمية الثانية ثم في العمل السياسي بعد هذه الحرب. وأخيراً، فإن أوجين- ماري Eugène-Marie بطل رواية شاب وحيد لا ينكسر إحساسه بالوحدة

إلا بتركه حياة الدعة والرفاهية التى نشأ فيها فى بيئته البرجوازية الصغيرة والتى كفلتها له مهنته كمهندس فيما بعد، وبانخراطه فى المقاومة أثناء الحرب العالمية الثانية، جنباً إلى جنب مع عامل السكة الحديد الشيوعى وعامل السكة الحديد المسيحى...

وتكون خواتم هذه الروايات سعيدة ومفتوحة، كما ينبغى فى رواية التكوين. فينجح الإضراب الذى نظمته بييرات فى رواية بوماسك ضد عملية "الإنتاجية" L'Opération-Productivité وهى عملية تطوير المصنع الذى تعمل فيه، عملية هددت كثيراً من العمال بالتسريح والبطالة. وتختتم الرواية بنغمة تفاؤلية تعلن عن اقتراب عصور رائعة ومدهشة للنضال العمالى وعن نضج لا مثيل له لبطلة الرواية. وكذلك يتم الإفراج عن رودريج فى نهاية رواية صحة ممتازة بعد أن زج به فى السجن لعمله فى المقاومة، وتنحل مشكلته الزوجية برحيل امرأته. أما رواية شاب وحيد، فإن الستار يُسدل فيها على تقييم ايجابى لسجن البطل، الذى يعد أول خطوة على طريق اندماجه الاجتماعى، بعد عزلة عاش فيها طوال حياته وعلى تأكيد سعادته المقبلة تبعاً لذلك.

أما عن طابع السيرة الذاتية لرواية التكوين فهى بالطبع واضحة جلية فى روايات روجى فايان. هذا مع احتفاظ الكاتب بحريته كمبدع لشخصياته: فهو إن أعطاها شيئاً من نفسه، فإنه يحفظ عليها طرافتها وتميزها. هكذا فإن شخصية أوجين-مارى فى رواية شاب وحيد ، ذلك المراهق المنعزل الذى نشأ فى بيئة برجوازية صغيرة محافظة والذى يحب علم الهندسة والشاعر رامبو RIMBAUD والكاتب المسرحى كورنى CORNEILLE هو روجى فايان نفسه فى فترة ما بين الحربين العالميتين. وكذلك شخصية رودريج فى صحة ممتازة الذى زج به فى السجن هو روجى فايان عندما تم القبض عليه فى مصر فى عام ١٩٥٢ أيام الاضطهاد الناصرى للشيوعيين. وأخيراً فإن شخصية بييرات فى رواية بوماسك ذات طابع خاص. فقد أخذت من مؤلفها صفات الشجاعة و"الأسلوب البلشفى" المتقشف فى الحياة وحب القراءة. لكنها تميزت عنه بكونها عاملة وليست مفكرة برجوازية صغيرة مثله، وأيضاً فى دوافع التزامها الشيوعى وفى صور نضالها. ولنقل بالأحرى، أنها - فى المجمل- روجى فايان كما كان يتمنى أن يكون.

ثالثاً: إن فى روايات روجى فايان مفهوماً لبطل الرواية جدير بنا أيضاً أن نتعرف عليه. نجد فى ذلك المفهوم تلك الثابتة الدائمة وهى

الفكر الشيوعى الذى يدعم أعماله ويمنحها طابعها الملتزم. عبّر روجى فايان عن هذا المفهوم فى " رسالته إلى بيير برجى" "Lettre à Pierre BERGER" (١٩٥١) حيث أقام بينه وبين مفهوم الحرية صلة وثيقة. فالحرية الكاملة فى رأيه تكون بالإخضاع الكامل للطبيعة لصالح الإنسان . أما البطل فهو الإنسان الذى يُحسن أكثر من الآخرين إخضاع نفسه لإرادته الشخصية، وذلك فى خدمة قضية الحرية الإيجابية فى عصره. ويرى روجى فايان أنه لا بطولة حقيقية إلا فى خدمة الحرية ولا حرية ممكنة إلا من خلال العمل البطولى.

ويعبر روجى فايان عن معارضته القاطعة لمذهبى الطبيعية Naturalisme والشعبية Populisme ويبرز الطابع الملحمى الدرامى لرواياته: " أنا أصف كفاح الأبطال ضد حيوانات التنين". وفى تحديده لموضوع رواياته وهو قصة العمل الإنسانى الحر والفاعل، فإنه لا يذكر الحتمية إلا فى المقام الثانى كإطار لهذا الموضوع: " إنها الطبقة الصاعدة التى تستولى على السلطة، هذا هو محرك التاريخ. إن كل إنسان هو الذى يصنع دراميأ سيرته، هذا هو الموضوع الوحيد للروايات والمسرحيات. لكنه يصنع سيرته فى ظروف اجتماعية وتاريخية وجغرافية فى غاية التحديد".

إنه إيمان عميق بالإنسان تشكل لدى روجى فايان بفضل عقيدته الشيوعية، وكذلك باطلاعه على الأدب السوفييتى حيث لا يكون البطل إلا أكثر تفوقاً وأكثر تحدياً وشجاعةً، وأخيراً باطلاعه على مسرح كورنى فى القرن السابع عشر الفرنسى، الذى كرس المروءة Le c_ur كصفة أساسية للفروسية وجعلها موجزاً لصفات الإباء والكرم والاندفاع والشجاعة. هكذا تبزغ فى روايات روجى فايان بين عوامل الوراثة والبيئة ووطأة الماضى وغيرها من القوى الطبيعية (قانون الانتخاب الطبيعى) والقوى الميتافيزيقية (الإيمان بالحظ) شخصيات تغمر الساحة ببريقها واكتمالها الخلقى ونضالها وتأثيرها الفاعل فى العالم من حولها ، معبرة بذلكً عن حريتها.

نذكر من هذه الشخصيات الروائية على سبيل المثال لا الحصر، رودريج بطل صحة ممتازة. فهو أول شخصية بلشفية كاملة فى أعمال روجى فايان ، ذلك لانتظامه ووعيه بدوره فى النضال الشيوعى ولتكوينه المتين كمقاوم ومناضل. هكذا يصفه مؤلفه: "إنه عامل هادئ شرع فى تغيير وجه العالم". كما أن صفاته الخلقية من حب للناس وطيبة وقدة ذهن جعلت منه لا بطلاً شيوعياً فحسب وإنما بطل بصفة عامة. كما نذكر شخصية بييرات التى تشكل تتويجاً لنموذج البطل الشيوعى فى روايات روجى فايان، وذلك بفضل نبلها الأخلاقى وكفاحها ضد عملية "الإنتاجية" التى

سبق لنا ذكرها. وننوه هنا إلى أن شخصيتها لا تعارض شخصية رودريج وإنما تكملها وتتممها. فإذا كان رودريج صورة للمناضل الشيوعى فى السجن، فإن بييرات تضطلع بالصورة الرئيسية للنضال الشيوعى فى وقت السلام وهى النضال العُمّالى.

رابعاً: إن روايات روجى فايان ذات صنعة فنية متميزة من حيث البنية ورسم الشخصيات وأسلوب الكتابة . فالقاعدة الأولى لبناء الرواية عند روجى فايان هى الترابط la cohérence ووحدة التعددية l'unité d'une multiplicité وهما شرطا الانسجام فى العمل الفنى . فتتقاطع فى رواياته: الحبكتان - الاجتماعية والعاطفية - من خلال الشخصيات المعنية بهما معاً. وتأخذ كل من الحبكتين الشكل الدرامى بما فيه من مقدمة وعقدة وتطور لهذه الحبكة وأزمة وحل. هذا ما شرحه روجى فايان بنفسه : " أنا انطلق دائماً من قصة مكونة من خمس لوحات متساويات بشكل ملموس. الأوقات الخمسة للمأساة la tragédie. أنا لا أعتقد أن هذا التقسيم عشوائى. فكل رواياتى مكونة من خمسة أجزاء. إنها الحركة الأرسطية".

أما فى وصف الشخصيات، فنجد نزعة التجديد هى الغالبة عند روجى فايان. فهو يستوحى أساليبه من الواقعية Réalisme الفرنسية والسلوكية Béhaviourisme الأمريكية أكثر من تأثره بطريقة الوصف الكلاسيكى القائمة على الاستذكار Rétrospection والاستبطان Introspection. وذلك بالطبع اوفى وأصدق فى تقديم الشخصيات. فها هى بييرات - بطلة بوماسك - التى يحكى الزاوى ماضيها بارتجاع فنى Flash-back ويكشف لنا عن أحلامها وتأملاتها. لكن التركيز الأكبر يكون على الوصف الموضوعى لتلك الشخصية : من خلال بنية جسمها وملبسها وحركاتها وكلامها وحتى صمتها. وأخيراً تكون الصورة الشعرية القادرة على تكثيف حقيقة هذه الشخصية. وذلك بتشبيهها تارة بالسيف وسلاح الصلب لإبراز قوة إرادتها وتارة اخرى بالإلهة ديانا Diane Chasseresse لإبراز عفتها وطهارتها.

وأخيراً، فإن أسلوب روجى فايان فى الكتابة لمثال يُحتذى فى كل محاولة للكتابة الفعّالة: فيه يقترن الوضوح الكلاسيكى بالموسيقية الحديثة. وضوح توصّل إليه صاحبه بالحرص على التفسير وذلك بترجمة المفردات الأجنبية والصعبة والتجسيد بالصور الجمالية وشرح تصرفات الشخصيات. وضوح توصّل إليه أيضاً بتحرى الدقة من خلال اللفظ المضبوط وتحديد التوريات واستعمال الأرقام والخرائط

والرسوم البيانية داخل رواياته الأدبية. وضوح توصل إليه أخيراً بالإيجاز من خلال استعمال الجملة القصيرة والتعبير المختصر لكن البليغ. أما عن الإيقاع الموسيقى، فمرده استعمال اللاتماثلية l'asymétrie التى تكسب الجملة الطبيعية والتلقائية واستعمال التعداد l'énumération الذى يثريها ويمنحها تناغماً وتناسقاً ، أو على النقيض من ذلك استعمال الحذف l'ellipse الذى يفكك الجملة ويضفى عليها طابع الفعالية والخفة و"الديناميكية".

خامساً وأخيراً: إن لروجى فايان كلمات مضيئة على الطريق، جمعتُها من كتاباته الشخصية ومقالاته الصحفية.

كلمات فيها رفض للفقر كحتمية تاريخية وقدر لغالبية البشر:

" إن الفقر رذيلة. إن الوفرة لمواتية للتنمية الشاملة للإنسان. إن الثراء لجدير أن يبحث عنه، وإنه من صالح كل فرد أن يرتفع مستوى المعيشة العام بأكبر درجة ممكنة ..(. إن العقل والروحانية لثمار الثراء. وإن السلام والحرية سيكونان ثمار الثراء)... ليس هناك جبرية اقتصادية. ليس تناك جبرية. إن الإنسان يستطيع ان يغَيِّر وجه العالم ... لا بد من فرض الرخاء" ("موت ملحد" "La Mort d'un athée" - ١٩٤٤) .

كلمات فيها ربط بين مفهوم السعادة - التى لا تأتى إلا بالتغيير- والماركسية:

" أود أن أقول إنى أومن بالفرحة والسعادة" ("موت ملحد") .

"إن السياسة هى تقنية سعادة الناس فى المجتمع. وإن الماركسية هى حلم السعادة الممكنة فى التاريخ)...(. إن البحث عن السعادة هو محرك كل الثورات وكل المعارك القيمة)...(. إن السعادة لا تأتى للإنسان من السماء، إنها تأتى للإنسان من الإنسان)...(. إنه الرفض نفسه للرداءة والجبن والاستسلام، إنه الميل نفسه للسعادة الذى يقود الشباب على الأخص، فى المحاولة الوحيدة نفسها، إلى العمل من أجل تغيير وجه العالم والحياة بطريقة خطرة" ("البحث عن السعادة هو محرك الثورات" "La Recherche du bonheur est le moteur des révolutions" - ١٩٤٨) .

كلمات فيها حث على العمل بالسياسة دون الاكتفاء بالاطلاع عليها:

"إن الوقوف على السياسة، أى على التاريخ الذى يجرى صنعه، ومشاهدتها فى التلفاز)...(لمفيد فى السلوك السياسى. لكن ليس هذا هو السلوك السياسى. وأن تكون للمرء آراء لا يكفى أيضا فى هذا الشأن. فالرأى -

فى مفهومه - ليس يقيناً ولا على الأقل عملاً مدروساً)....(إن السلوك السياسى يعنى ان تتحرك بدلاً من أن تُحَرك، أن تصنع التاريخ وأن تصنع السياسة بدلاً من أن تُصنع أنْت أو يعيد هذا التاريخ أو تلك السياسة صنعك. إن السلوك السياسى هو أسلوب فى التصرف، إنه عمل ينقسم إلى سلسلة محددة جداً من الأعمال. إن السلوك السياسى هو ان تُقاتل، أن تُحارب، حربك انت، بأهداف حربية ومناظير قريبة وبعيدة، وبخطة وتدبير" ("مدح السياسة" " Eloge de la politique" - ١٩٦٤).

كلمات فيها تأكيد على قيمة العقل عند الإنسان. فبالعقل يعى الإنسان الواقع من حوله ويفكر فى انفعالاته (وهى الشق الأساسى الثانى فى تكوينه)، فيطور حياته والعالم من حوله للأفضل:

"إن النبات يبلغ أشده عندما يعطى ثماراً)...وإن الإنسان الناضج الذى بلغ أشده لا يعطى ثماراً فحسب، وإنما يكون هو نفسه ثمرته الشخصية.

فهو فى آن واحد متجرد من ذاته وغير متجرد منها.

وهو عندما يفكر فى ذاته، فإنه يفكر فيها مؤرخة ومحددة الموقع)...(. فيقول لنفسه: أنا أعيش فى فرنسا، فى مكان كذا وفى بيئة كذا وفى عصر كذا من تاريخ الإنسان وتاريخ فرنسا وتاريخى. وإنه وفقاً لكل هذه الظروف، يفسر لنفسه آلامه ومتعته ورغباته وحبه وكراهيته.

لكن ذلك لا يمنعه من أن يتألم ويتمتع ويرغب ويحب ويكره. فإنه سيكون قد فكَّر فى لا شىء، إذا فكر فى ذاته وإذا كف عن التألم والتمتع والرغبة والحب والكراهية، الخ...

إنه تعريف الإنسان نفسه فى أن يكون قادراً فى آن واحد على التألم والتمتع، الخ... وعلى التأمل والتفكير فى ذاته وفى أله وفى تمتعه، الخ...

وبانعدام التألم والتمتع، لن يعيش الإنسان ولن يكون موجوداً إلا على غرار التصور . un concept

وبانعدام القدرة على التأمل والتفكير، لن يكون إنساناً)....

بقدر ما يفكر فى ذاته كموضوع محدد ومؤرخ ومعين الموقع، فإن الإنسان يفكر فى ذاته فى العالم)....

وهو يحاول أن يفسر نفسه لنفسه، وفقاً للبيئة الطبيعية والحيوية والتاريخية والاجتماعية التى يوجد فيها.

ويقدر ما يستمر فى التألم والتمتع والرغبة والكراهية، فإنه يحاول أن يستعمل نتيجة أفكاره لتغيير أله إلى متعة وإشباع رغباته وإسعاد من يحبهم وإلغاء سبب كراهيته)....

إن الإنسان يفكر فى العالم وفى ذاته الموجودة فى العالم، وهو فى آن واحد يضع ثمرة أفكاره فى خدمة احتياجاته.

إن الإنسان العاقل يستعمل عقله لا من أجل التفسير فحسب، وإنما من أجل تغيير العالم وتغيير ذاته داخل العالم" (" بعض الملاحظات حول نقد للسيد/ إميل هنريو" "Quelques réflexions à propos d'une critique de M. Emile Henriot" - ١٩٥٦)

إن الحديث لا ينضب عن روجى فايان. كنت أود أن أعرض فيه ما قدمته بمزيد من التفصيل والتوضيح. كنت أود أن أعرض فيه آراء هذا الكاتب الطريفة فى مفهوم الحظ ومعالجته قضية المرأة. كنت أود أيضاً أن أبين كيف كانت روايته انعكاساً لتكوينه الشخصى وكذلك وسيلة فى هذا التكوين. لكن المقام لا يتسع لأكثر من ذلك. وإنه لحديث عقلانى، لم يستهدف الدعاية والإطراء قدر ما استهدف إبراز القيمة الحقيقية لهذا الكاتب وتعريف القارئ العربى به. هذا فى إطار أعم هو إقامة الجسور بين شرق نَضْرب بجذورنا فيه وغرب علينا أن نتواصل معه فى علاقة متوازنة من الأخذ والعطاء، من أجل سلام حقيقى نكون نحن أول من يجنى ثماره الطيبة ■

فاعلية اللغة فى النقد الحديث

أ.د. محمد نجيب التلاوى

سيطرت اللغة على مقاليد جهودنا النقدية العربية قديماً وحديثا سيطرة لافتة للنظر، على الرغم من فروقات الاستخدام المائز فى تطبيقاتنا النقدية قديماً.. وحديثا..

المتقدمون عالجوا التراكيب اللغوية والبلاغية فى نقدنا القديم معالجة جزئية تتسق وظروفهم الحضارية.. فى وقت كانت الجملة فيه هى أكبر وحدة لغوية، فشغف العرب بجزئيات كثيرة، ولذلك جاءت اللغة فى نقدنا القديم مثقلة بمزايا لا حصر لها.. ولكنها افتقرت إلى الرؤية الكلية، وإن كنت استثنى المحاولة التنظيرية لعبد الظاهر الجرجانى الذى حاول استنطاق قدرات اللغة بما أفاد من المخزون العربى واليونانى معاً.

ومن فرط ارتباط النقد بالتقعيد اللغوى والبلاغى تشابهت الأحكام، وكأننا أمام أحادية التلقى، لثبات أسس التقييم النقدى القائم على الصواب والخطأ.. لوقت طويل..

•••

وفى العصر الحديث ، ومع الاتجاهات النقدية الحديثة تعود اللغة إلى مضارب النقد فى مستويين:

أ- مستوى الاتجاهات النقدية التقليدية.

ب- مستوى الاتجاهات النقدية الحداثية.

المستوى الأول: (اللغة فى الاتجاهات النقدية التقليدية)

وهى: الاتجاه الاجتماعى/. النفسى / التاريخى/ الجمالى(١)../..) وهى اتجاهات وقعت فى شرك انتحال معايير خارجية لتوجيه أحكامها النقدية.. وارتفعت هذه المعايير إلى حدود المرجعية السلطوية فى العملية النقدية:

- فالنقد التاريخى ارتبط بالحتمية التاريخية..
- وأصحاب النقد الاجتماعى تقلدوا مثلث (تين) الشهير..
- والتقليديون قيدوا أحكامهم بمرجعية تراثية..
- والتجريبيون كبلوا أحكامهم بمرجعية سلطة الحواس..

وهذه الحتميات السلطوية كلها قد وجهت الناقد للبحث عن العلاقة السببية على حساب اختزال الحديث عن الإمكانات الفنية والبنائية للنص المفقود.. وهذا أبرز سبب لتحجيم دور اللغة فى الاتجاهات النقدية التقليدية، لأن اللغة تتعامل مع البنية الداخلية للنص المفقود، بينما كان تقدير العوامل الخارجية فى هذه الاتجاهات النقدية (كالوجودية، الفرويدية. اليونجية/..)

يمثل غلواً فى تقدير القيمة على حساب فاعلية اللغة..

واستشهد على تحجيم اللغة ودورها فى الاتجاهات النقدية التقليدية بمثال من النقد الروائى.

ونستطيع - معاً - تقدير حجم استخدام اللغة فى النقد الروائى العربى فى مصر فى النصف الأول فى القرن العشرين بسؤالين:

س١ ما القضايا اللغوية التى أثارها نقادنا فى النصف الأول من القرن العشرين؟

س٢ ما مفهوم اللغة الروائية فى التطبيقات النقدية لروادنا فى النصف الأول من القرن العشرين؟

أما إجابة السؤال الأول فنختصرها فى قضية احادية هى قضية الفصحى والعامية فى كتابة الرواية.

محمد مندور يرى ،أن المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية، فهى الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية، فلا يتحدث أمى بأفكار الفلاسفة.. والواقعية اللغوية للنص الروائى هى واقعية لسان الحال لا واقعية لسان المقال،(٢).

فى الوقت الذى روج فيه رشاد رشدى للعامية، وأنها الأنسب للرواية، لأنها لغة التعامل اليومى - على حد تعبير..

والمازنى قد سبقه إلى هذا الرأى عندما رحب بالعامية لاسيما العامية ذات الأصل الفصيح.. قال فى نقدد لرواية (زينب) :

.. نكتب الحوارات بالفصحى إلا إذا كانت اللهجة العامية أعون على

تصوير الشخصية وإبراز حقيقتها(٣).

وإجابة السؤال الثانى توضح ارتفاع التذوق للغة النص الروائى عند المبدعين والنقاد:

- عادل كامل قال: .اللغة الروائية ينبغى أن تكون ألفاظها مختصرة معروفة سهلة ومعبرة ودقيقة، ولن تكون كذلك ما لم تتوفر لها الطواعية والمرونة.(٤).

- يحيى حقى قال: عن لغة الرواية: ... لابد أن تنصهر فيها الألفاظ، وتتحول اللغة من العموم إلى الخصوص، وتخاطبك بلسان الإفصاح والإيحاء.(٥).

- والراحل محمود أمين العالم عبر عن أرفع مفهوم وصل إليه النقاد آنذاك عندما قال فى نقده لـ (كفاح طيبة) لنجيب محفوظ:

.انعكس الطابع التاريخى، العام علي البناء اللغوي للرواية سواء فيالسرد أو في الحوار، فالسرد تغلب عليه الفخامة والرصانة، والحوار الفصيح غاية الفصاحة يبلغ أحيانا حد الثقل والتعقيد.(٦).

ثم قال عن (السراب): .انتقل نجيب محفوظ من الرصانة والفخامة الأسلوبية فى الموضوعات التاريخية إلى البساطة فى رصد الموضوعات الواقعية، ومن البساطة إلى الشاعرية بعمقها النفسى فى منولوجات رواية السراب،(٧).

وهذا كله يدل على أن الاستعانة باللغة فى الاتجاهات النقدية التقليدية كانت استعانة محدودة لفرط الارتكاز على الحتميات السلطوية للنقد الخارجى(×).

المستوي الآخر:

وتمثله الاتجاهات الحداثية كالبنيوية والأسلوبية والتفكيكية و../..) وبهما دخلت اللغة مختبرات الكيمائيين، وتعاملت بإحصاءات الرياضيين، وتزيت بطابع علمى المزاج منذ أصبحت اللغة آلية نقدية بفضل جهود (دى سوسير) من ناحية ، وجهود الشكلانيين الروس من ناحية أخرى.

وقد بدأ الشكلانيون الروس (جماعة موسكو opozax) من دراسة الفونيم والطبقات الصوتية، وبدأوا العناية بمحتوى النص اعتماداً على لغة النص بشكل أساسى.. وبأدبية النص بدأ ما يسمى بالنقد الداخلى الذى مثل ثورة حقيقية داخل الكيان الروسى بكل قيوده اللاالتزامية الحادة.

ثم كانت البنيوية مبعوث العناية اللغوية - على حد تعبير جابر عصفور، وتنطلق النظرية البنيوية فى التماثلات التى تصل الأدب باللغة بالمعنى الذى يجعل من قواعد بناء الجملة (النحوية) النموذج الأساسى لاستنطاق قواعد القص على نسق ما قدمه (فلاديمير بروب) وهو يحلل..

الحكاية الخرافية تحليلا بنيوياً(٨).. ثم تحدث (تودوروف) عن (نحو

القص) .. ثم طور (جريماس) محاولة (فلاديمير بروب) عندما استبدل ثلاث ثنائيات متعارضة (فاعل مفعول / مرسل مستقبل / مساعد معارض)(٩) بمجالات الحدث السبعة.

والمحاولات البنيوية جميعها تعتمد فى تطبيقاتها على أساس البنية اللغوية.. مما يعظم دور اللغة وقدرتها على سبر أغوار البنية النصية بوسائل عديدة كما جاءت عند رواد البنيوية.. مثل:

- تشومسكى: الذى قال إن البنية اللغوية لا تتصف بالثبات ومن خلال شبكة الدلالات اللغوية كان البحث عن استشكاف البنية العميقة عبر جملة البنى السطحية بحثاً عن أدبية النص..

- جاكسون: صاحب نظرية الثنائيات الصوتية المتعارضة بين حروف العلة والحروف الصامتة.

- تودوروف: يعنى باللغة عناية خاصة فى تحليلاته انطلاقاً من تقسيماته (مظهر دلالى - محتوى/ مظهر تركيبى - العلاقة بين الوحدات اللغوية بالنص - / مظهر أسلوبى - خصائص أسلوبية).

أما الأسلوبية فهى الوجه الجمالى للألسنية، وهى الوجه الجمالى للتعبير الأدبى.. وللأسلوبية طرائق عديدة لتحليل لغوى موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعية، وركزيته الألسنية، وعلينا ان نعترف بأن الأسلوبية قد نجحت فى استثمار مباحث (علم اللغة والبلاغة) فى التحليل الأسلوبى للنص الأدبى لأنها بلاغة العصر التى تتمتع برؤية كلية ورواد الأسلوبية جميعاً اعتمدوا اللغة آلية نقدية تمكنهم من النقد الداخلى..

.. شارل بالى فى أسلوبية التعبير ركز على العاطفة وارتباطها بفكرة القيمة من خلال اللغة قال: ،تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوى من ناحية مضامينها الوجدانية أى آنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً، كما تدرس الوقائع اللغوية على الحساسية(١٠).

- ليوسبيتزر فى الأسلوبية النقدية: وضع نفسه داخل التعبير متوكئا على الحدث لتقصى أصالة الشكل اللغوى، ،وقد رفض التقسيم التقليدى بين دراسة اللغة ودراسة الأدب، ومن أبرز مبادئه اللغوية التى لاقت انتقادات قوله بـ(الحدسية) أى أن اللغة نتاج ذهنى لا يمكن اقتناصه إلا بالحدس.

- سبنسر: وهو تلميذ فوسلر وعمد إلى الجانب الروحى في اللغة عبر بعد فلسفي واستعان بالحقول الدلالية.

- استيفن أولمن: أفاد من علم النفس فى التحليلة اللغوى للصورة الأدبية.. من خلال دراسة لأسلوب (سارتر)(١١).

فضلاً عن الطرائق العديدة للأسلوبية الاحصائية كالمتر الأسلوبى لـ (زمب) أو معادلة بوزيمان القائمة على تحديد نسبة الفعل إلى الصفة فى النص..

••

وفى تفكيكية (چاك دريدا) يرى أن اللغة قوة لا نستطيع السيطرة عليها، ومن ثم فهى التى تمكن من تطبيق مفهوم القراءة الإبداعية الحرة الضارية لمفهوم المركزية النصية.. وهو مفهوم تأسيسى للتفكيكية التى اعتبرت أن اللغة نشاط بنائى لا يخضع لسيطرة الذهن الواعى ويتبع قوانين اللاوعى(١٢) وهو مفهوم عن اللغة يختلف عن مفهوم (دى سوسير) ووضح (چاك دريدا) فلسفته عن اللغة كآلية نقدية تأسيسية للقراءة الحرة فى كتابة علم الكتابة).

وعلى سبيل المثال فإن (ميللر) - من مجموعة يل بأمريكا - يلعب باشتقاق الكلمات .. فيقع فى متاهة تصدية لتفريعيات لا متناهية لتأكيد غياب الأصل.. ومن ثم نفى المركزية. فاللغة آلية تأسيسية فى القراءة التفكيكية وفاعلية اللغة فى المستوى الأخير لا تتوقف عند حدود نقل النقد من الخارج إلى الداخل.. بل هى نفسها يتفاعل معها التى أعطت فرصة لإعادة انفتاح النقد الداخلى على النقد الخارجى مرة أخرى واستشهد بمثالين:

- المثال الأول عند (لوسيان جولدمان) فى البنيوية التكوينية - التوليدية(١٣) الذى حاول الربط بين البنيوية والمجتمع من منطلق أن اللغة (كبنية) ظاهرة اجتماعية ،ولا يمكن فصلها عن مكونها الاجتماعى.. فانفتح بالنقد البنيوى التكوينى من الداخل إلى الخارج.

- المثال الآخر عند (چاك لاكان) فى نهاية القرن العشرين عندما أسس (علم النفس البنيوى) واعتبر أن اللاشعور قد بنى بطريقة لغوية، وأن البنية التى تحكم اللاوعى هى بنية لغوية فى صلبها، وأنها تعتمد على فكرة (التداعى اللغوى) .. وهى محاولة أعادت المنهج النفسى للنقد التطبيقى فى ثوب جديد.

••

لقد كانت اللغة مؤثرة فى اتجاهات النقد العربى التقليدى ثم كانت أكثر تأثيراً وأشمل سيطرة على مقاليد النقد الجديد عندما أصبحت اللغة آلية نقدية تأسيسية فى البنيوية والأسلوبية والتفكيكية..

ومن المقدر أن يجيد العرب فى هذا المجال جادة خاصة لأن نقدهم

تعلق باللغة منذ القدم فضلاً عن عشقهم للغة.. وكما قال صلاح فضل .إن أمامنا فرصة واسعة للاختيار والإضافة والتكييف ، وإننا لا يمكن أن ندعو إلى النسخ والتقليد.. وإن علينا أن نتقن ممارستنا، ونبدع تطبيقنا، ونبتكر علومنا.(١٤).. وإلى زمرة المتفائلين أضم صوتى وجهدى .. لعودة اللغة إلى مضارب النقد.

وبالله التوفيق

هوامش الدراسة:

•أ- التفكير الجمالى عامة يقوم على التأمل المجرد للجمال أكثر من اعتماده على أسس علمية محددة، ولو فتشنا بدقة سنكتشف أن كثيراً من المتصوفة يختفون وراء كم من الأدغال اللفظية.

• - راجع : تشريح النقد/ نورث روب فراى/ ترجمة محيى الدين صبحى

١- فى الأدب والنقد/ محمد مندور١٥٥/ .

٢- إبراهيم الكاتب / للمازنى/ المقدمة.

٣- مقدمة (مليم الأكبر)

٤ - مقدمة ترجمة لقصة (لاعب الشطرنج)

٥- تأملات فى عالم نجيب محفوظ / محمود أمين العالم/ ٣١

٦- السابق نفسه

٧- قال نورث روب فراى فى كتابة (تشريح النقد): .أولويات النقد تنبثق من الفن الذى نتعامل معه.. ولا يمكن أخذ مبادئ النقد جاهزة من الفلسفة أو اللاهوت أو السياسة. صـ١٥ وما بعدها.

٨ - راجع: النظرية الأدبية المعاصرة/ رامان سلدن ٩٤ - ٨٧ وراجع: مورفولوجيا الحكاية الخرافية لـ فلاديمير بروب.

٩ - راجع كتاب (علم الدلالة اللغوية) ١٩٦٦

١٠- الأسلوب والأسلوبية / بير جيرو/ ترجمة منذر عياش/ ٢٤

١١- تفصيلاً راجع (الأسلوب) د. صلاح فضل/ ١٩٦ وما بعدها

١٢- المصطلحات الأدبية الحديثة/ محمد عنانى / ١٣٥

١٣- راجع كتاب (علم اجتماع الرواية) الصادر سنة ١٩٦٥، وراجع كتاب (بحوث جدلية) الصادر سنة ١٩٦٦ للمؤلف نفسه.

١٤ - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته/ صلاح فضل/ ٤ -٥ .

تأملات على تخوم الشعر

ماجد يوسف

-١-

لن أتحدث هنا عن «يقين» بأى معنى بسيط أو مباشر أو مؤكد .. من هذه اليقينات القاطعة، التى لا تثير - بالنسبة لى - إلا الاستراية والاستغراب، ولا يعنى هذا أننى أقف أيضا على تلك الأرض الشاسعة التى لا حدود لها من «اللاتينى»!

ومع ما يبدو من غرابة - لوهلة - فى هذا القول المتناقض، أو الذى يبدو كذلك إلا أننى سأحاول أن أفسر، إذا كان ثمة تفسير..

نعم.. لدى يقين هائل .بالشعر. .. هذا الثعلب الرواغ فى غابة الحياة الكثيفة الأشجار، المظلمة، والمليئة، بالفخاخ المميتة.. وكلما استبد بك اليأس، وأوشكت على الاستسلام - من تعب المطاردة - يخايلك ظل الثعلب فى لمحة تكفى لبث روح معاودة البحث من جديد، وتشعر هذه المرة أن الهدف قريب جداً، وأنك توشك - بقليل من الجهد والصبر - أن تمسك به.. وإذا بانبعاث هائل، وطاقة متجددة، وإذ بعض الأشعة تنفذ إلى الغابة الكثيفة المظلمة لتضىء إضاءات متقطعة تكفى لتملأ قلبك ببهجة ليس لها سبب، وتشعر - دون أن تدرى لماذا - أن تعبك لم يذهب هباء، وأن جهدك قد كلل بمعنى ما.. لا تعرفه وإن كنت تحدسه، وأن الثعلب الرواغ بات ملك اليمين أو أوشك، وليس ثمة أى أمارة على ذلك، ولكن هكذا فجأة يملؤك هذا .اليقين. ويجعل منك فى لحظة .. حضورا نورانيا مشعا أخاذا وباهرا .. وليس ثمة فى الحقيقة ما يبرز ذلك كما ألمحت عدة مرات.. فلا تمت الاحاطة بالثعلب، ناهيك عن

إمساكه، ولم يعد حتى يبين.. ولو فى لمحة برقية عابرة.. ومازالت الغابة متكافئة الظلمة متلاحمة الأشجار.. يخترقها على فترات متباعدة تلك الإضاءات الشاحبة والسريعة والبخيلة.. التى إن أفصحت عن شيء محدد ومؤكد.. فهو الاختفاء التام للثعلب!

.. واليقين .. بأنه فى حضرة .. «اللايقين» .. تقترب أكثر من الشعر، وتشعر به على أطراف الروح.. وتشمه فى تقافز الدم فى الأصابع التى تمسك بالقلم. والحس المؤكد - والذى لا تعرف من أين يأتى - بأن الصياد يوشك أن يطبق على الفريسة السادرة ... ليس فى منتهى الغفلة، وإنما فى منتهى الوعى واليقظة والكفاءة للانفلات فورا فى لحظة الإطباق!.. هذه اللحظات النادرة إذن .. هى عمر القصيدة.. أو زمن الشعر!

-٢-

نعم .. أسعى إلى كمال لا أعرفه، أريد لعملى أن يكون تاما .. ناجزا بكل المعانى الفنية والتقنية والرؤيوية والفكرية.. إلخ، وهذا الكمال المنشود - على ما يبدو هو بعض ممتلكات الثعلب، فلحظة الإطباق الكامل على الثعلب لا تعنى سوى الموت بالنسبة له، وسوى إقفال الدائرة بالنسبة لى .. هذا (الاكتمال) باصطياد الفريسة.. ليس فى الحقيقة إلا النقص بعينه للكمال المنشود!..

كان الشعر .. هو فى هذا الطراد المطرد أبدا للقصيدة الجديدة التى تبدو دائماً أكثر كمالا واكتمالا لأنها غير موجودة حتى الآن.. وليس فى تلك القصيدة التامة المنجزة الناجزة التى فرغ منها الشاعر لتوه، كأنها باكتمالها - هذه القصيدة الأخيرة - دخلت فى دائرة النقص ، واعتورها الشحوب، ونال منها التحقق، وأنقصها الاكتمال! كأنها تقول - هذه القصيدة للشاعر (فى لحظة اكتمالها) - أثبت شيئاً وغابت منك أشياء .. وإذ بالشاعر لا يمسك بين يديه إلا نتفا من فرو الثعلب ، مكتظة بالمعلومات عن حرارة جسم الثعلب التى مازالت تنبض فى هذه الشعيرات، وعن ألوان فروته، وعن سخونة دمه العابقة، بالخوف والانفلات الذكى.. ولكن الثعلب نفسه لا وجود له ولا حس ولا خبر!

اكتمال القصيدة السعيد هذا إعلان بنقصها وعجزها فى نفس اللحظة عن استيعاب الروح، وهل يمارى أحد فى أن الشعر هو (الروح) .. محض الروح .. أما إذا استوعبت هذه الروح الهائمة فى قفص الشكل، واستكنت فى جسد الألفاظ وتشيأت فى هيكل المعنى، وتهيأت فى وجود مادى محدد على الورق ..

افلتت من طبيعتها الترانسندالية وهبطت من عليائها .. لأنها لم تعد (روعا) حرة بعد أن تقفصت فى شكل، وتهيأت فى جسد، وتمثلت فى كيان..

هل تفلت منا القصيدة - بالمعنى الجوهرى - لحظة تحققها؟!

هل الشعر (بالقوة) الذى يحدس به الشاعر .. هو أعظم بما لا يقاس من شعره بالفعل الذى إن اثبت شيئاً غابت عنه أشياء، ودائماً - كما قلنا - فى عز الكتابة السعيدة والمليئة بهذه اللذة التى تكاد تكون جنسية بلحظة الإمساك بالشعر ، وفى حميا ملاحقة هذا الإلهام الذى ينفتح فجأة، وينهمر بعظمة على الورق ، تشعر فى لحظة الإثبات بانفلات آلاف المعانى والحدوس والأفكار، ويبدو الأمر كمن فتحت له فجأة طاقة سماوية تنهمر منها - بكثافة - ملايين الجنيهات الذهبية، ولن يملك منها - وهذا هو الشرط الأسطورى - إلا ما تقبض عليه يداه فقط فى هذه المرة المفاجئة السريعة غير المتوقعة ، والتى لن تستمر على كل حال - بهذا الشرط - إلا لحظة واحدة!.. وتلاحق بجنون وتكتب بهوس ، وتشعر وكأن شيطانا تلبسك، وأنك فى سباق مع الزمن، وتدهش لكم الأفكار المتلاحقة المتألقة المنهمرة الرائعة وأنت تحاول أن تحيط بها كلاها دفعة واحدة.. ولا تدرك منها إلا نتفا وقطعا وأجزاء.. ثم تنقفل الطاقة فجأة .. وتمتنع الجنيهات الذهبية.. وينقشع فيض الشجاع الغامر، وتظل سعيدا برغم ذلك بما أنجزت، ولا يغيب عنك الشعور المبهم بأن ما أفلت منك - وما أروعه - كان فيضا غامرا مدهشا لا يقاس (كما وكيفا) بما استطعت الإمساك به بالفعل على متن الورقة من جنيهات ذهبية قليلة جدا ومعدودة وليست أكثر الجنيهات الذهبية لمعانا وبريقا على كل حال!!

ولذلك، فربما هذا الكمال الناقص.. هو الحياة.. هو الاستمرار.. هو تلك المحاولة السيزيفية الدائمة، ولعل هذا الكمال الناجز النهائى - إذا كان له وجود هو الموت.. هو الاقفال التام للدائرة.. هو النهاية!

إذن، بهذا المعنى ألا يكون (اليقين) الحق .. هو جوهريا .. (اللايقين) خصوصا فى الشعر .. وربما فى العديد من الأبعاد الإنسانية الأخرى ألا يكون عين اليقين .. الشك) كما قلت مرة فى قصيدة؟!

-٣-

هل تذهب القصيدة إلى مكان معين؟.. وهل تملك هدفا نهائيا لرحلتها فى ضمير الشاعر؟.. هناك من يعتقدون ذلك، ويحددون لك

بدقة يحسدون عليها.. تلك الأماكن التى يقصدها الشعر .. وأنا لا أقول إن القصيدة تتجه إلى اللامكان (ياليتها تفعل) وليس لها من هدف تفقده.. ولكن ما أقوله إن تلك الجغرافيا التى تتحرك - لها وفيها وبها - القصيدة .. لا تحدد سلفا .. ولا يملك رسم خريطتها إلا القصيدة نفسها، فطبوغرافيا القصيدة ومعالمها وجغرافيتها ومكانها المقصود وطرقها الموصلة وخريطتها المعتمدة .. لا يرسم كل ذلك إلا القصيدة ذاتها.. هل يعنى ذلك أنه يصدق قولنا أن لكل قصيدة خريطة .. أظن أن ذلك صحيح .. ولذلك فالأماكن التى تذهب بنا إليها القصائد الجيدة.. هى أماكن جديدة باستمرار.... هى قارب بكر لم يتم اكتشافها إلا من خلال هذه القصيدة.. هى مواطئ فى الروح ومرافئ فى النفس، ومواضع فى العقل.. لم نكن لنعرف بوجودها لولا هذه القصيدة الفذة أو تلك.. أما تلك القصائد التى تعين أهداف رحلاتها مسبقا، وتحدد أماكن وجودها سلفا .. هى - فى الحقيقة - لا علاقة لها بالشعر ، لها علاقة بأشياء أخرى بالتأكيد!

فالرحلة مع القصيدة - إذا كان .ولابد. - رحلة إلى اللامكان ، كما هى رحلة إلى اللازمان .. برغم نبوغها من مكان بعينه، ومن زمان بحده.. ولكنها تحملنا إلى هذا الماوراء، الذى يتجاوز المكان ويخترق الزمان.. وهى ليست بهذا المعنى قصيدة منبتة عن راهنها، وعن شرطها التاريخى، وعن حدها الاجتماعى.

بالعكس هى أكثر من غيرها وعيا بالتاريخ والتصاقا بالجغرافيا وصلة بالمجتمع ؛ من تلك التى وضعت التاريخ والجغرافيا والمجتمع - ابتداء - كشروط أولى لعملها وحركتها..

فقصيدة الإعلان عن الارتباط بالتاريخ والجغرافيا والمجتمع تبدو أبعد عن الشعر.. وعن التاريخ والجغرافيا والمجتمع.. القصيدة الحقة، قد لا تعلن البتة.. وقد تبدو منبتة الصلة - لوهلة - عند قراءة أولى ..بالتاريخ والجغرافيا والمجتمع.. إلخ، ولكنها فى قلبهم أو هم فى قلبها عند قراءة تأويلية متعمقة .. وعند نقد بصير..

الشعر لا يتغيا إلا الشعر، ولا يرتحل إلى مكان، ولا يقيم فى زمان، ربما لأنه يحتوى الأمكنة جميعا، وينطوى على مطلق الأزمنة.. هى رحلة إلى ما وراء المكان والزمان.. بل إلى ما وراء الشعر .. أى رحلة تلك؟!

هل الشعر - إذن - هو ميتافيزيقا ما؟.. وهل نستطيع أن نمسك بهذا (الماوراء) ..أو نلمسه مجرد لمس؟.. إلا بأدوات تماثله أو تقاربه .. حتى وإن توسلنا لذلك باللغة والرؤى والصور والمخيال والعقل والشعور ..

ومـا يراد منهـا جـميعـا من أدوات ووسـائل هـى مـتـاحـة وملقـاة على قـارعـة المكتـبـات، ونواصى الواقـع، وتجاريب الحياة، ومنحنيات الطريق!!

-٤-

لا أظن أن للشعـر الحق ،وصـفة. حتى وأنا أتكلم الآن عن الشعـر، لا أقدم وصـفات وإنما أن أحـاول - مـحـاولات فـاشلة فـى الغـالـب - الاقـتـراب من هـذا ،الكنه، الملغـز الملغـوم بالأسرار والمترع بالغرابة والمفعم بالمجهول..

وحـتى فى هذا الاقـتـراب ، أنا لا أقـدم فى الـنـهـاية، إلا مـا وقـر فى ظنى، ونما لعـلمى.. وصدقه الشعـر.

من تجربتى، واستـقر فى يقينى (حتى الآن) من خبرتى الشخصية .. وفى كل الأحوال، فـمـا أقدمـه من تأمـلات فى هذه التـجـربة، ومن أبعاد لهـذه الخـبـرة، لا يتـجـاوز بى إلى تجربة شاعـر آخـر وخبـرته.. ولعل الفـائدة الوحيدة لهذه التـأمـلات - إذا كـان ثمة فـائدة أصـلا - هى إثراء مـعـرفتنا بالشـعـر المتكثـر المناحى، والمتـعـدد الأبـعـاد، والوافـر الرؤى، واللانهائى فى خبراته.. ربما بعدد الشعراء..

ولذلك ، فـأنا لا أتحمس كـثيرا لهذه الاتجاهات الشـعـرية ذات الأصـول الأجنبيـة فى الغـالب التى تحاول أن تقول لنا ماهو الشعر!..

.. ربمـا أقبل مثل هذا - لحـد مـا - فى النقد، وباشـتـراطات مـعـينة، ولكننى لا أفـهم مـثل هذه اليقينيات فى الشعـر.. أو فى تحديد مـاهيتـه.. إلا فى إطار حـديث شاعـر عن خـبـرته أو تجربته أو رحلته مع الشعـر.. فى ظل مواضعات هو شارطها الوحيد، وحدها المفرد..

.. ذلك لأننى أتـصـور أن على الإنسـان - ومن بـاب أولى الشـاعـر - أن يعـتنى بحـديقـتـه الخاصة مـهـمـا صـغـرت مـسـاحـتـهـا ، وتواضـعـت أزهـارهـا، وقلت تنويعاتهـا، وليس بإبدالـهـا بحـديقة أكـبـر منهـا فى المسـاحـة- مـثلا - وأغنى فى الامكانيـات، وأكـثـر تنوعـا حـتى.. ولكنها ليست ملكا له!

الشـاعـر يكتـشف أبعـاد تجـربتـه الروحـية الخاصـة التى من المفـروض أن لا تشـابه أحـدا، وأن يسـتـجلى أبعـاد عـالمه الداخـلى الخـاص، ويضئ تلك الجـوانب من روحـه وروحـانيتـه التى تبـاين مـثيلاتهـا لدى الشـعـراء الآخـرين مبـاينة كـبـيـرة أو صـغـيـرة .. هو لا يـقـرأ عن الشعـر (بل والشـعـر نفسـه) لدى الآخـرين.. ليرتسم ويسـتـهـدى ويقيس ويمـاثل ، ويوازى ويشـابه.. إلخ، وإنمـا ليثـرى تجاريبـه الخـاصـة، ويسلط أضـواء مـخـتلفـة على كـشـوفـه الذاتيّة، ويؤكـد زواياه المميـزة، ورؤاه الـفـارقـة، ومنـاظيـره

المعينة.

ولذلك فأنا أتوجس من هؤلاء الذين يقدمون باستمرار وصفات للشعر الحق، هؤلاء الذين يرون - مثلا - أنه لابد للشاعر الحداثى من ترك القصيدة التفعيلية والاتجاه إلى قصة النثر.. لأن الأخيرة تمثل التطور المحدث فى الشعر باتجاه أنواع أخرى من الحدوس والأبنية والإيقاع والخيال .. إلخ، هى الصق بلحظتنا التاريخية، وأقرب إلى روح الحداثة وما بعدها.. إلخ.. إلخ.. إلخ..

وأنا أستريب - حقا - فى مثل هذا الكلام ، الذى يتصور (للروح، روح الحداثة أو ما بعدها (فى الشعر - على حد قولهم - مقاييس معينة.. واشتراطات خاصة، ومعايير بعينها .. ولعل «الروح» من حيث هى هذا اللغز ، المستعلى على كل ذلك، والتى هى (من أمر ربى) بمعنى استغلاقها التام.. لا علاقة لها.. لا بمقاييس مهما كانت، ولا اشتراطات مهما بلغت من الأهمية ، ولا بمعايير مهما بدا من وجاهيتها فى لحظة معينة..

كما أن هذا التضييق على الشعر الذى يسمح لنفسه بأن يقدم مواصفات من هذا النوع، يغيب عنه التعدد الهائل والواسع والرائع للزوايا والحنايا والطرائق والرؤى والخبرات والتجارب والتنوع والتكثر والسعة والطرق المتباينة بغنى شديد الإعجاز .. الذى يأتى منه الشعر.. فالشعر عديد ومتعدد كما دأب على القول الصديق الشاعر حلمى سالم.. وثرى، وواسع ، وشاسع الأرجاء، ورحب النوافذ والمنافذ، بما يجعل من محاولة تضييقه على مواصفات نقدية، أو معايرات حداثية، أو مقايسات ما بعد حداثية.. قصر هائل للنظر.. مهما بدا من الوجاهة النقدية، والمناسبة الفلسفية، والرطان النظرى المتحذلق..

وإذا كنا بإزاء الروح، وحديث الروح.. وهو الشعر، وإذا سلمنا بأن الروح دينيا وفلسفيا لا يحاط بها.. ولا يمسكها حد ، ولا يستوفيها بعد، ولا يؤطرها قصد، ولا يستنفذها عمد.. فكيف لنا أن نقدم (مواضعات) للقصيدة و(مواصفات) للشعر .. وهو من نبع هذه الروح يغترف، ومن بعض تجلياتها يمنح؟!

وكيف ننظر - إذا صدقنا هذه الدعاوى المؤطرة ولو للحداثة وما بعدها - لمسألة تطور الشعر إذن ، وتباينه ، واختلافه، وتعدده، وتكثره.. من جيل لجيل، ومن مرحلة لأخرى!

يتحدثون باستمرار عن قاموس الشاعر، وألفاظه ومفرداته، وصوره،

وأخيلته، وتراكيبه، وجمله، و..و.. إلخ، وأنا أظن أن قاموس الشاعر ليس لغويا فقط - وأن توسل بذلك - وليس مفردات وألفاظا فحسب، وأن تقنعهما، قاموس الشاعر - هو بدرجة أهم وأكبر - كائنات هذا الوجود كلها.. الطبيعى منها والحيوانى والنباتى وحتى الجماد .. ومن المفهوم أن كل هذه التفاصيل الوجودية لها مسمياتها اللغوية، وملفوظاتها الحروفية.. ولكننى عندما أشير إلى أن قاموس الشاعر هو الكون بكل ما فيه، وليس مجرد تلك الإشارات الاصطلاحية القاموسية إنما أعنى أنه بما أن الشعر استكناه لروح الكون، وجوهر الوجود، وكنه العالم.. والأهم، ما وراء الكون، وما خلف الوجود، وما بعد العالم.. فكذلك هى اللغة الموصلة إلى ذلك الروح، وذلك الجوهر، وهذا الكنه.. لغة لا يحملها القاموس ، ولا تحملها المسميات، ولا تحققها الألفاظ والمفردات واللغة فى مستواها الشائع .. وإنما هذه المعطيات جميعها حينما تتجاوز حدها الاستعمالى.. حدها القاموسى حدها الأبجدى .. تحققها..

فليست الزهرة ، أو الخيمة، أو النهر، أو الجبل، أو البحر، أو الشمس، أو الطائر، أو الوحش.. إلخ.. إلا مال هى عليه من تداعيات أولى فى الذهن لغرفها جميعا، إلا ما هى عليه بالحد القاموسى الإشارى لها..

أما هى فى الشعر .. فذلك وغيره، هى الحد وما يتجاوزه، هى المعنى القاموسى وما يفارقه، هى الشرط وما يعلو عليه، هى التعريف فى الواقع.. وربما هى ما يضاءه ويباينه فيما وراء الواقع.. ما لم تغادر المفردات فى الشعر أفقها المألوف، وشروعيتها القاموسية، فيستعجز عن الإشارة إلى عالم أكثر سعة، وتقصر عن الإيماءة إلى كون أكثر رحابة.. حتى وإن بدا أكثر غموضا فى نفس الوقت.. ولكنه هذا الغموض الشفيف الشريف ما محاولات الشاعر إلا مكابدات مع اللغة يمارسها طيلة حياته، ويتفاوت نصيبها من النجاح والفشل باستمرار لإطلاعنا على لمحات بارقة من هذا العالم ولو من ثقب ضيق جدا.. هو القصيدة!

فالشاعر عبر هذه اللغة شديدة الإحادية والتحددية، شديدة المباشرة، شائعة الاستعمال، مبتذلة الاستخدام حتى، المجمع عليها بما يشبه قولنا (المغمى عليها)..

هو مطالب بإعادة اكتشافها (بالشعر) وبشحنها بكهرباء جديدة، وبإعادة ارتعاشات الحياة التى تثلجها وبرودتها، بل ومواتها المعجمى الساكن.. هو مطالب برغم مباشرتها وابتذالها وسكونها وأحديتها.. أن يصلنا - من خلالها - بعالم آخر .. أكثر مباشرتها

وابتذالها وسكونها وأحديتها .. أن يصلنا - من خلالها - بعالم آخر ..
أكثر غنى وأكثر سعة وأكثر رحابة.. هو جوهرنا وحقيقتنا ، ومن ثم

فهو مطالب (الشاعر) بتجديد هذه اللغة وشحنها باستمرار - والمفارقة - وبها هي نفسها ليصلنا بهذا الجوهر من خلال عرضيتها، وبهذا المركز من خلال شتاتها وتشتتها، وبهذه البؤرة من خلال هذا الانفتاح القاموسي الواسع الأرجاء والانحاء والضيق جداً برغم ذلك.. كيف يعيد الاتساع إلى الضيق اللغوى، والرحابة إلى المحدودية اللفظية.. واللامحدود واللانهائى عبر المحدود والنهائى .. هذه هى لعبة الشاعر، ومصيره، وارتفاعه وسقوطه، وقيمته.. نعم، الشاعر ينشد هذا الجوهر عبر اللغة، والذى ، من المؤكد، أنه لا يعرفه بدقة، ولا يدرك حدوده بالضبط، وربما نهائيا.. ،ولكنه يتجه إليه باستمرار.. يهمس له، ويهجس فيه، ويحدس به، ولا يكاد يفارقه ليل نهار لأنه جزء من بنية الشاعر فيه .. من بنية وجوده ذاتها!

-٦-

التجديد يساوى - فى ظنى - هوية الشاعر ، وماهية الشعر.. وإذا كنا اتفقنا فى الصفحات السابقة على أن مسعى الشعر هو استكناه هذا العالم الملغز والغامض، الذى هو ميدان الروح، وتوقها ، وملعبها ، وحضورها، وغيابها، فلا يمكن لنا أن نستكنه هذا المجهول بأدوات مستهلكة، ورؤى منتهكة، وتقنيات متحجرة جامدة، ومقولات جاهزة، وقوالب صماء، وحلول لوكها ومضغها من قبل، بل وحققت نتائج باهرة ربما فى لحظة ما..

فالتجديد - إذن - بالنسبة للشاعر الحق هو جزء أساسى من بوصلة الحركة نحو كشف هذا المجهول، أو محاولة ذلك على الأقل، أو الموت دونه!

ولا يتعارض قولى هذا مع ما سبق أن شحبته من هؤلاء الذين يقدمون (وصفات) للحداثة الشعرية، أو ما بعد الحداثة فى الشعر.. إذ ربما يقول قائل: وما اختلافك مع هؤلاء.. وهم لم يقولوا إلا ما نقوله الآن عن التجديد والتحديث والمغايرة.. إلخ ولمزيد من التوضيح - فى هذه النقطة - أنا لا أقول.. إلا بالتجديد والتحديث والمغايزة والتطور .. فهذه ليست مجرد خصائص، وإنما هى فى صلب بنية الشعر والمغايرة والتطور.. فهذه ليست مجرد خصائص، وإنما هى فى صلب بنية الشعر المستحق لاسمه.. نعم.. طبعا.. ولكننى ضد (الوصفات) حتى لو حداثية أو ما بعد حداثية .. حتى لو احتوت على وجاهات نظرية، ولياقات نقدية، واعتبارات جمالية، وضرورات فلسفية.. كل هذا رائع فى حد ذاته ولا غبار عليه.. ولكنه لا ينسحب على الشعر انسحابا أوتوماتيكيا، ولا يلزم عنه الشعر.. لزوم النتيجة



عن المقدمة، والعلة عن السبب، وإنما الشاعر الحق، هو القادر تماما على اجتراع هذه الآفاق، وتقديم هذه الراوى المجددة، وتطوير الشعر، والتماس مع روح الحداثة والتجديد، ربما من مداخل أخرى، ومنافذ مختلفة، وأبواب مغايرة.. فالحداثة وما بعدها فى الشعر - وفى كل فن آخر - روح تسرى .. وليست تعليمات تتبع .. وجوهريا يتغلغل فى الشرايين وليست تنظيرات يرتبها العقل ويستفها المنطق..

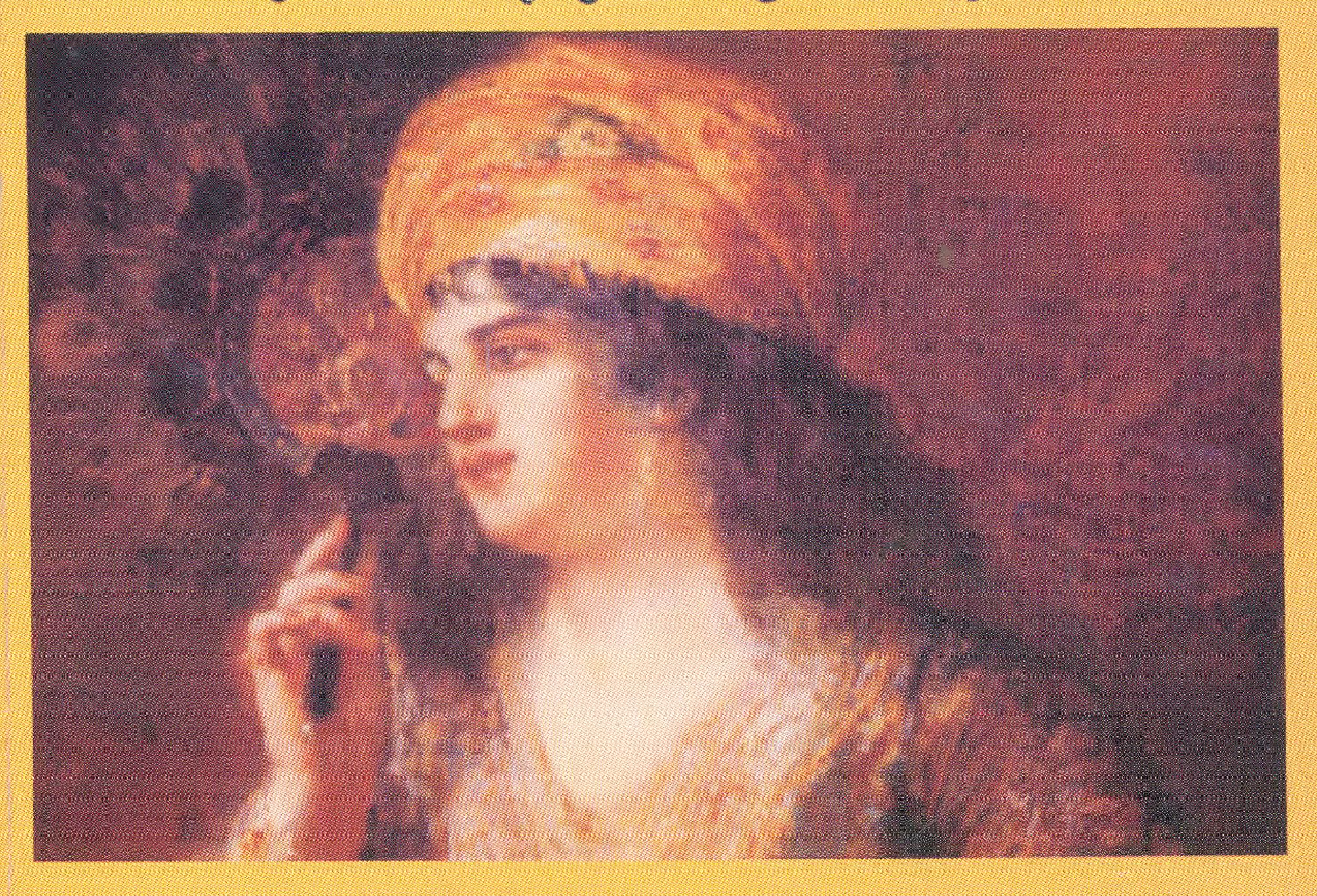
وعلى سبيل المثال، وحتى لا يكون كلامنا مجردا..

.. كم من حركة محدثة بين ظهرانينا، تحدثت - مثلا - عن قصيدة النثر بالعامية...

وأنا لست ضد هذه القصيدة من حيث المبدأ..

ولكنهم (أصحابها) لم يغادروا الحديث التجريدى الذى يمتلك وجاهاته النظرية من ميادين شتى، ومرجعياته الجمالية، وأبعاده النقدية.. إلخ، ولكنهم عجزوا عن تقديم النموذج المائز فى قصيدة.. تمتلك مبرراتها فى ذاتها.. لا من حديث نظرى، ولا من كلام نقدى .. تمتلك شرعيتها الجمالية فى منباها، وفيما تقدمه من إنجاز ينافح عن الطرح النظرى (بالقصيدة) .. ويدافع عن حق الوجود وشرعيته (بالنص).. وليس بالكلام!!

تأملات على تخوم الشعر



الأمل للطباعة والنشر رقم الإيداع ٧٥١٢ / ٩٢ «الثمن : ٣ جنيهات»